



المشروع القومي للترجمة

جيرار جنيت

# خطاب الحكاية بحث في المنهج



الطبعة الثانية

1997









## **خطاب الحكاية**

### **بحث في المنهج**



المشروع القومى للترجمة

جيرار جنيت

# خطاب الحكاية بحث فى المنهج

ترجمة

محمد معتصم  
عبد الجليل الأزدي  
عمر حلى



الطبعة الثانية

1997

هذه ترجمة جزئية لكتاب :

G. Genette, *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

وقد قارناها بالترجمة الأمريكية الآتية :

G. Genette, *Narrative Discourse* (An Essay in Method), Trans. Jane E.

Lewin, ed. Cornell University Press, Ithaca, New York, 4<sup>th</sup> ed., 1990.

الكتاب : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) .

المؤلف : جيرار جنييت .

الترجمون : محمد معتصم وعمر حلى وعبد الجليل الأزدي .

الإشراف الفني : الفنان محمود القاضي .

الطبع : الهيئة العامة للمطابع الأميرية

الحقوق : محفوظة .

رقم الإيداع : ٩٧/١٨٩٩ الترميم الدولي 7 - 748 - 235 - 977 I.S.B.N.

جنييت، جيرار، 1930-

خطاب الحكاية، ترجمة لجزء من المجلد III من *Figures* (مجموعة مقالات) + المصادر والمراجع + ملاحق.

1. بروس، مارسيل (1871-1922)، رواية «بحث عن الزمن الضائع».

2. الرواية الفرنسية، الرواية الغريبة - تاريخ وقدر.

3. المحسنات البلاغية، الحكاية، السرد.

4. الأدب المقارن، البلاغة، نظرية الحكاية، التحليل البنيوي للسرد، التحليل

السرد، السرديات، الشعرية البنيوية، البنيانية الأدبية، الدراسة النصية، المسج.

## بين يدي الكتاب

### I - مارسيل پروست : من الزمن الضائع إلى الزمن المستعاد

#### 1.1. سيرة حياة

ازداد مارسيل پروست في العاشر من يوليو سنة 1871، من أب مُبَرِّز في الطب هو أدريان پروست (1834 - 1903) وأم من أصل يهودي بورجوازي هي جان وايل (1849 - 1905). وفي سنة 1880 انتابته أول نوبة ربو، وهو الممرض الذي سيعاني منه طيلة حياته ؛ تابع دراساته الثانوية من 1882 إلى 1889 ؛ ونظراً لأنه انجذب مبكراً إلى الأدب واستهوته الرمزية، فقد بدأ الكتابة منذ 1888 على صفحات «مجلة الليلك» ؛ ولَمَّا كانت سنة 1890 - وهي السنة التي أنهى فيها خدمته التطوعية في الجندية - التحق بكلية الحقوق في باريس وبمدرسة العلوم السياسية ؛ وفيما بين 1892 و1893، شارك في مجلتي الرمزية : «الوليمة» و«المجلة البيضاء» ؛ ولما حاز الإجازة في الآداب سنة 1895، اشتغل مساعداً غير مُجَازٍ بخزانة مازارين، وبسبب ذلك، كان يخصص لنفسه العطلة تلو العطلة إلى أن أقبل سنة 1900 ؛ وخلال هذه المدة بدأ مشروع رواية سيرية وظلّ منشغلاً به إلى أن تخلّى عنه سنة 1889. ومسودات هذا المشروع هي التي نُشِرت فيما بعد بعنوان يحمل اسم بطلها : «جان ساتفوي» ؛ وفي سنة 1896، نشر پروست كتاب «الملذات والأيام» الذي قدّم له أناتول فرانس، وهو مجموع مقالات تنتمي إلى أدب المناسبات والمنتديات، وكان قد ساهم بها في مجلتي «الوليمة» و«المجلة البيضاء» ؛ وابتداءً من صيف 1908، شرع في كتابة مصنّف يراوح بين الرواية والنقد. غير أنه عدل عنه لينشغل بدراسة حول منهج سانت - بوف، وهي الدراسة التي ستنتشر سنة 1954 تحت عنوان : «ضدّ سانت - بوف» ؛ ومنذ سنة 1909 تفرغ لكتابة سباعيته : «بحاً عن الزمن الضائع»، التي نُشر الجزء الأول منها على نفقة المؤلف سنة 1913،

والجزء الثاني سنة 1920-1921. أما الأجزاء المتبقية، فلم تُنشر إلا بعد أن أغتاله  
التهاب الرئة يوم 18 نونبر 1922.

### 2.1. شيطان پروست

تقول الأسطورة إن لكل فنان شيطانا أو قريناً يلهمه ويوحى له بما تيسر من  
آيات الفن والجمال والإبداع ؛ ويمكن اقتراض إطار هذه الأسطورة أو استثمارها بكيفية  
مجازية فقط للدلالة على بعض مصادر پروست وأصوله (إن شئنا استعمال  
مصطلحات القرن التاسع عشر النقدية) ؛ وإذا تابعنا المجاز، قلنا إن شيطان پروست  
متعدد الرؤوس : فعنها ما له هيئة بلزك وشاتوبريان وسان سيمون وبودلير وجيوتو  
وقيرمر ورامبرانت ومورو وواطو وشادريان وموتسارت وغونو وفأكنر وديديوسيه  
وجون راسكين ؛ ومنها ما يتفرع ليتخذ شكل مؤلفي المآسي الإغريقية وأخلاقية  
القرن السابع عشر. وإذا كانت قائمة هذه المصادر طويلة رائعة، فإنها ليست غريبة،  
بما أن پروست كان قريناً قراضة كتب، وكان يحلم مثل الرمزيين بتركيب يضم الفنون  
كلها، من رسم ونحت وموسيقى وعمارة وأدب. ونعتقد أن بعض هذا الحلم صار  
واقعا ملموساً في الكاتدرائية الروائية المسماة : «بحثاً عن الزمن الضائع».

### 3.1. أسس الكاتدرائية

تُخبرنا السيرة، سيرة حياة پروست، أنه كتب في شبابه مقالات عديدة نُشرت  
بعضها في مجموعتين موسومين بـ«الملمذات والأيام» و«معارضات ومتفوقات».  
وهي في مجملها تمرينات على الأسلوب مختلفة الطول والقصر والتغمة والأسلوب والبنية  
والدلالة ؛ غير أنها تخبر مسبقاً بالموضوعات الجوهرية في الرواية – الكاتدرائية القادمة،  
مثل موضوع الموت والذكرى والفن والحب المتبادل والحب الآثم ؛ وعلاوة على ذلك،  
تستشرف لغة پروست الآتية، ما دامت تدريباً على أشكال مختلفة ومعارضة لأساليب  
متنوعة : بلزك وفلوبير وسانت – بؤف وكونكور وميشليه وما دام قد أبان فيها  
پروست عن مهارة وحذق فنيين رائعين.

### 4.1. الرؤية الجمالية.

تبدأ رؤية پروست الجمالية في المقاطع التي نشرها الناقد برنار فاللوا سنة  
1954 تحت عنوان «ضد سانت – بؤف». وتقوم الرؤية في هذه السطور على ربط

فعل الكتابة بفعل التذكر. فمن رأي بروس أن الفنان يكشف جوهر الكائنات والموجودات والفضاءات والأزمنة انطلاقاً من تذكر الأحداث ومن الأحاسيس المعيشة التي صارت في وعي الفنان مجرد ذكريات مبهمه. ومن ثم ليست مهمة العمل الفني عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب. ذلك بأن دلالة العمل الفني لا تتأسس إلا في الأبنية الملتفة والمعقدة والأفعوانية المسبوكة من النسخ والاسترجاعات والتعارضات وتحريفات الواقع. وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في «وصف الأشياء» وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية، كذلك ليست غايته ممارسة لعبة المرأة مع حياة المؤلف. وفي هذا الصدد نقول مع رولان بارت : «لقد أمد بروس الكتابة الحديثة بلُحْمَتِهَا : فبفضل انقلاب جذري تخلى بموجبه عن وضع حياته في أعماله كما يقال، جعل من حياته نفسها عملاً أدبياً كان كتابه نموذجاً عنها».

#### 5.1. في رحاب الكاتدرائية

تتكون رواية «بمحا عن الزمن الضائع»، كما أشرنا، من سبعة أجزاء هي : من جهة بيت سوان (1913)، في ظل الفتيات المزهريات (1918)، جهة كيرمانت (1920 - 1921)، سديم وعامورة (1921 - 1922)، السجينة (1922)، البيرتين الخفية أو الهاربة (1925)، الزمن المستعاد (1927).

ولعله يمكن اختزال هذه الرواية في جملة مشهورة، هي : «مارسيل يصير كاتباً»؛ كما يمكن إيجاز مختلف أجزائها، بالرغم من النظرة القدحية والتشكيكية التي ينظر بها إلى كل محاولة تلخيص لرائعة بروس الأدبية هذه.

1.5.1. من جهة بيت سوان : تنهض الحكاية هنا بصفتها انبعاثاً لماضي طفولة السارد (الذي لم يذكر باسم مارسيل إلا نادراً) في ذاكرته، ويتكون هذا الماضي من المحيط العائلي وشجرة الخادمة فرانسواز ومبادئ الجدة والقراءات التي توحى بها، كل ذلك مجتمعاً في مكان ومناخ هو كومبري، ومنبعاً بفضل المذاق المستعاد لمادلية مغموسة في فئجان شاي. وإذا حاول السارد أن يستحضر مصدر المرح الذي يرافق هذا الانبعاث، ينبعث عالم بأكمله، ومعه خصوصاً السيدة ذات اللباس الوردى : أوديت ده كريسبي، نصف المجتمعية التي سيتزوجها السيد سوان، جار أبوي السارد

ونموذج رجل المجتمع السباريزي نفسه. لقد التقى سوان بهذه الفتاة نصف المجتمعية، أقصد أوديت، فأدخلته، وهو المتردد على الجوكي - كلوب، إلى أحد أوساط البورجوازيين الأغنياء، أعني آل فيردوران، الذين يدعون إلى بيتهم «خلية صغيرة» يزعمون أنهم يخلقون بها نوعاً من «الصالون» الفني المغلق كما لو ليعارضوا عالم ضاحية سان - جرمان الكبير. إنها مناسبة بعض الصور الشخصية العنيفة والهزلية في آن واحد، والتي من بينها رائعة النوع، صورة «الحامية»، السيدة فيردوران. تُدله سوان بأوديت أيّما تدله، فصار يزورها كثيراً؛ وما أنه واجع بعدم التكافؤ المجتمعي والنفسي الذي يهتم به نفسه وهو هاوي الفن، فإنه يلتمس لنفسه أعذاراً جمالية : إذ تصبح أوديت في نظره شخصية لجوئيتشيلي. وبعد سعادة ملتبسة وقصيرة المدة، تتبدى أوديت بعيدة وصعبة أكثر فأكثر، فتستقر المعاناة في قلب سوان، مثلما يستقر مرض من الأمراض. يسمع يوماً، وهو في ضيافة السيدة ده سانت أوفرت، جملة موسيقية قصيرة تنتمي إلى سوناتة للموسيقار فالنتوي، وهي الجملة نفسها التي تعود سماعها عند آل فيردوران لحظة سعادته رفقة أوديت : اللحن الوطني لهما. حزن سوان لانبعاث ماضيه هذا حزناً شديداً، ولكنه وجد فيه أيضاً بعض المواساة، كما عذبه الغيرة أيضاً فلم يملك بعد إلا أن يرى موت هذا الحب، ومع ذلك سيتزوج أوديت، وهو ما أثار استنكار أبوي السارد الذي سيُقرّم فيما بعد بينت أوديت وسوان، أعني جيلبيرت، التي سيفهم عندها - وهو يكرر بذلك تجربة سوان لحسابه الخاص - أن الحب معاناة أولاً وقبل كل شيء. ومن ثم يستأنف السارد سرده، حيث يحل الرجل الذي صار محلاً لطف كومبري الذي يؤدّ استعداده. هكذا يحاول، أثناء نزهة في الغابة، استعادة الزمن الذي كان يرى فيه أوديت، السيدة ذات اللباس الوردي، بافتان، لكن الغابة التي كانت مسحورة فيما مضى، لم تعد اليوم غير «غابة مُتغيّرة الهدف».

2.5.1. في ظل الفتيات المزهريات : يستمر استكشاف الماضي بحثاً عن إشراق مستحيل، وينتهي إلى مرح زوال الأوهام، سواءً أتعلقت بجيلبيرت التي ابتعدت عنه ونسيها أخيراً أم تعلقت بالغواية التي مارسها ذات يوم ممثلة هي لايرما، في دور فيدور. يقضي العطلة على الشاطئ للنورمندي في بالييك رفقة جدته، وهناك يلتقي جماعة من الفتيات تثيره إحداهن بكيفية خاصة، ألا وهي أليبرتين سيمونيه. وفي بالييك كذلك، التقى الرسام إيلستير، في حين التقت جدته، في الفندق،



بصديقة أرستقراطية هي السيدة ده فيليانزيس، عمة الدوق ده كيرمانت وخاله روبر ده سان لو، والتي سيرتبط بها السارد بعلاقة صداقة. وفي هذه الأثناء ستظهر كذلك إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية، أعني البارون ده شارلوس، أخو الدوق ده كيرمانت بالأميد.

3.5.1. جهة كيرمانت : يقع قصر آل كيرمانت قرب كوميري. ويحدث أن تذهب أسرة السارد إلى باريس لتشغل بها شقة تابعة لقصر كيرمانت. فبهيمن على عالم السارد وجه الدوقة أوريان (الدوقة ده كيرمانت) التي أوججت عواطفه ؛ وكان يطمح إلى أن تستقبله في بيتها دون جدوى. وهذه الطموحات المجتمعية، التي علّها لحظة موت جدته، تتحقق في نهاية المطاف يوم يُسمح له – بفضل دعوة من الدوقة ده كيرمانت – بأن يتردد على أوساط أرستقراطية ضاحية سان – جيرمان المجيدة والمنغلقة.

4.5.1. سدوم وعامورة : من الآن فصاعداً، ستموضع الحكاية في مختلف الأوساط التي يتردد عليها السارد، وستعكس بصفة خاصة مختلف مستويات تجربته : الأوساط المدنية والارستقراطية التي يصفها السارد بمزيج من الرقة والسخرية. ويبلغ هذا الوصف ذروته عند استحضار أسمية في بيت الأميرة ده كيرمانت، وأخيراً يومية علاقات السارد مع ألبييرين التي يكشف فيها بلهول العادات الغريبة: فإذا كان شارلوسُ يجتذبه جهة سدوم، فإن ألبييرين تفتح له آفاق عامورة. ومنذئذ يعتقد أن به غيرة تضاعف عذابات صبايته.

5.5.1. السجينة : يقرر السارد أن تستقر ألبييرين في بيته. ومع ذلك لم يهدأ له بال، ومرضه لا تفوته فرصة كي يظهر من جديد وبشدة أكبر. إذ أن ألبييرين، وإن كانت سجينة، تستمر في الإفلات منه. وفي موازاة هذه المغامرة الأثيمة، يستمر السارد في ممارسة حياته المدنية ؛ شهد سقوط البارون ده شارلوس، واكتشف في لحظة، عند آل فيردوران ومناسبة أداء معزوفة سباعية للموسيقار فانتوي، متعة العيش في هذه «المنطقة المجهولة» التي تكشفها له الموسيقى. ولم تكن هذه التجربة قادرة على شفائه من ألبييرين، ومع ذلك فكر في هجرها. غير أن هذا «الكائن الهروب»، كما كان يدعوها، لم ينتظر : إذ أخبرته الخادمة فرانسواز ذات صباح أن «الآنسة ألبييرين» قد رحلت.

6.5.1. **ألبيرتين المختفية** : علم السارد من برقية أن ألبيرتين ماتت بسبب حادثة. ومن ثم استغرق في مأساة غمه وغيرته بعد وفاتها. ووجد ثانية جيلبيرت التي كانت أمها قد تزوجت البارون ده فورشقييل بعد وفاة سوان. وعندما ذهب إلى البندقية، حيث علم بزواج صديقه رويير سان لو من جيلبيرت، لم يتوصل إلى الفوز بالهدوء الداخلي، علامة شفائه، إلا بعناء وألم كبيرين.

7.5.1. **الزمان المستعاد** : عند عودة السارد إلى كوميري، يفكر في صور ماضيه ؛ ثم تندلع الحرب فجأة في شهر غشت من سنة 1914 ؛ ويتذكر پاريز إبان الحرب. وذات يوم يذهب إلى حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت، فتعرض له في فناء قصرها حادثة شبيهة بحادثة فنجان الشاي، التي كنا قد صادفناها في الجزء الأول (من جهة بيت سوان)، حادثة تقدّم له الإشراف الذي يزيل غمّته ومأساته بكشف الحقيقة العليا التي تثير حكايته وتعللها، والتي مفادها أن انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. وهكذا ينفذ السارد إلى موهبته الحقيقية، موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع وهو يدوّنه في عمل فني.

## 6.1. الجملة – المناهضة واللغة الشعرية

إنّ من يقرأ هذه الرواية، ربما قد يعتقد – مثلما آعتقد إي. م. فوستر – أنها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة وأحداث مفككة وغير مترابطة ويتخللها حشو كثير. غير أنه يصعب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدفاع عنه. إذ أنها «على ضخامتها بناء معماري، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة، أحسن بروسست تشييدها وتنظيم أبعادها» (نحيب المانع). وإذا كانت قيمتها تعود في جزء منها إلى أنها «قصة مرحلة وقصة وعي» (هنري ميتران)، فإن نظامها وانتظامها يرتبطان في المقام الأول ببعض الموضوعات الكبرى، مثل الذكرى والموت والحب والفن، إلخ، التي تتردد وتتكرر وتتواتر وكأنها هوس ينوء بكلّ كلفة على المؤلف. غير أن تكرارها ليس نفلا أو حشوا، وإنما يكتسي طابعا وظيفيا ما دامت الآلة الروائية تسبكها وتحبكها بكيفيات متغيرة كلما ظهرت إحدى الشخصيات في مختلف مراحل حياة السارد، وكأنّ نسق الرواية لا يستقيم إلا بالاسترجاعات المتواصلة، وكأنّ إشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومنفلتة دوما لا يتأتى إلا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديرة لعلامات الماضي في الحاضر. وليس هذا كل ما في الأمر، إذ أن نسق هذه الرواية يرتبط – علاوة على ما سبق – ببنية جُمَلِها التي هي بنية أفغوانية وينزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها.

لقد صيغت رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» - كما أسلفنا - بضمير المتكلم. والمتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه المؤلف وعاشه؛ ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطاباً شعرياً، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية فحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم وبالموقع المجتمعي - الأيديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض. وهذا ما أقره بروسست شخصياً حين كتب: «إن الأسلوب عند الكاتب، كاللون عند الرسام، مسألة رؤية لا مسألة تقنية»؛ ولا ينهض استثمار بروسست لضمير المتكلم المفرد قرينة وحيدة على شعرية أسلوبه، بل تنضاف إليها وتتضافر معها قرينة أخرى، هي بنية الجملة، ومن ثم بنية الرواية برمتها، مادامت الرواية جملة طويلة ومعقدة. والجميل الهيروستية طويلة بكيفية غريبة وذات تركيب غني بالاستطرادات: تطول حتى لتخالها فقرات وتلتف على نفسها حتى لتخالها متاهة. وليس هذا وحده مكنن شعريتها، بل يتضافر معه رنينها وانسجامها الإيقاعيان اللذان يتولدان عن التوازنات والتقابلات والتشاكلات والتكرارات. فهل يمكن الاعتداد بهذا لاعتبار نص بروسست حكاية شعرية (ج. إ. تاديب)؟

## II - جنيت بصدد بروسست

### 1.2. بروسست في مرايا النقد

شكلت رواية بروسست موضوعاً لقراءات مختلفة المقاصد والمذاهب ومتعددة الاهتمامات والمشارب. فهناك على سبيل المثال القراءة الاجتماعية التي يمكن التعرف عليها في ما كتبه بيير زيمبا سنة 1973 تحت عنوان «رغبة الأسطورة.. قراءة اجتماعية لمارسيل بروسست»، وكذلك في ما كتبه سنة 1980 تحت عنوان «الاستخفاف الروائي: بروسست، كافكا، موزيل»، وهو كتاب يضع رواية بروسست في سياق النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ويقارنها برواية «الحاكم» لكافكا ورواية «رجال بلا خصال» لموزيل؛ وهناك القراءة النفسية - الموضوعاتية التي أنجزها هاوارد موس وبماها: «الفانوس السحري لمارسيل بروسست»؛ وهناك من النقاد من اهتم بلغة بروسست وأسلوبه أو بالأصوات السردية في روايته كما فعل جان ميلي في كتابه «جملة بروسست» (1975)؛ وجان إيف تاديب

في مصنفه «هروست والرواية» (1971)؛ وجيرار جنيت في «هروست واللغة» ضمن كتابه «محسّنات II»؛ ومارسيل مولر في مؤلفه «الأصوات السردية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»» (1965) ؛ وأخيراً هناك القراءة التقنية المسلحة بترسنة السرديات الحديثة والتي يمثلها جيرار جنيت في خطاب الحكاية تمثيلاً نموذجياً. وتكسي هذه القراءة أهمية متميزة في سياق الشعرىات، ولاسيما السرديات المعاصرة. فمن هو جنيت ؟

## 2.2. حفيد أرسطو

جيرار جنيت (1930- ) . كاتب مقالات وشعري فرنسي، مُبرز في الآداب ومتخرج من دار المعلمين. بعد بضع سنوات في التعليم، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي (ريمون بيكار، «نقد جديد أم خدعة جديدة؟») وأنصار النقد الجديد (رولان بارت، «النقد والحقيقة»). ونشر بين عامي 1959 و1965 مقالات عديدة في مجلات نقدية هي : «النقد» و«تيل كيل» و«المجلة الفرنسية الجديدة»، وجمعها سنة 1966 في كتاب «محسّنات I» ؛ ثم أضاف مجلدين بالعنوان نفسه : «محسّنات II» (1969) و«محسّنات III» (1972). وهي سلسلة يُعرّف فيها جنيت العمل الأدبي بأنه نص، أي «نسيج من المحسّنات»، وبذلك يضع - بصفته شعرياً - نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف «إمكانات الخطاب» المتعددة من خلال قراءة القدماء والحديثين وهروست. وهو بهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته، ولكنه يظل على هامش المدارس بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقاً صارمة لتصنيف النصوص. ويرسم كتابه «إيمائيات» (1976) الخطوط العريضة لتاريخ للخطاب بصدد اللغة وأصولها ؛ أما كتاب «مدخل إلى النص الجامع» (1979)، فيدرس مسألة الأنواع الأدبية، أو ما يسميه هو تعالي النص. ويتناول كتاب «الرق الممسوح» (1982) الأدب من الدرجة الثانية أو ما يدعوه هو : النصية المفرطة (التي يُحوّل بها عمل أدبي عملاً آخر أو عدة أعمال أدبية أخرى)؛ ومن ثم يمتد بحثه من أستري إلى بورخييس مروراً بفلوير وهروست وروب - كريبه ؛ وفي كتابه «خطاب الحكاية من جديد» (1983) يرد على الانتقادات التي وُجّهت لنظرية السرد التي صاغها في كتاب «محسّنات III» ؛ أما في كتابه «عبيات» (1987)، فيتناول بكيفية نسقية ومنظمة ما يدعوه هنري

ميتران : هوامش النص، أي مجموع المعطيات التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحت القاري على آقنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء والإيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين، الخ؛ وتصدى في كتابه الأخير «المتخيل والأسلوب» (1991) لقضية أنساق الأدبية ومعاييرها وأنماطها. وإذا كان رومان ياكبسن، منذ 1919، قد حدّد الأدبية بأنها المظهر الجمالي للأدب، أي مجموع الخصائص النوعية التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، فإنّ دراسة جنيت تلمح إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية : ما الشروط التي يمكن فيها نصّاً شفوياً أو مكتوباً أن يدرك بأنه «عمل أدبي»، أي موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية ؟

وجنيت أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وأحد مؤسسي مجلة «الشعريات» وكتّابها. وعند متابعة ما ساهم به كمّاً وكيفاً في حقل الشعريات، يتبيّن أنه يملك ماضي هذه الأخيرة وحاضرها. ومن ثمّ يمكن اعتباره حفيداً لأرسطو «الذي أعطى في كتابه «الشعريات» أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه» (رولان بارط)، كما يمكن اعتبار خطابه عن الأدب في مستوى خطاب فاليري «الذي طلب تعريف الأدب بأنه موضوع لغوي»، وخطاب ياكبسن «الذي يدعو كل رسالة تركز على دالّها اللفظي رسالة شعرية» (رولان بارط).

### 3.2. حفيد أرسطو وخطاب الحكاية

سبق التنبيه على أن كتاب «خطاب الحكاية» يكتسي أهمية خاصة في سياق قراءات بروسست. ونضيف هنا أنه يمثل إسهاماً حاسماً في تاريخ التحليل التقني للسرد وتاريخ الشعريات الحديثة والمعاصرة بصفة عامة. وفي أفق إضاءة هذه الأهمية، نستعر من معلّم الشعريات الحديثة، رومان ياكبسن، تمييزاً كان قد اقترحه وهو بصدد تحديد موقع وأهمية كتاب «محاضرات في اللسانيات العامة» لمعلم اللسانيات الحديثة فردنن ده صوسير، ونقصد التمييز في حقل الممارسة العلمية بين نمطين من المساهمات : النمط الأول يضع اللبّات التأسيسية ويخطط البدايات الواعدة ويوقع التقاسيم الأولية لتيار أو اتجاه أو حركة أو مدرسة، وعوض أن يُسطر نتائج نهائية ويقترح نظرية مغلقة وعلماً ناجزاً، يؤسس مدخلاً لبحث مُستجَد (لم يسبق طرحه) ويشي ببعض آفاقه. وضمن هذا النمط، يقع مثلاً كتاب ده صوسير في اللسانيات

وكتاب فلاديمير بروپ : «علم تشكّل الخرافة» في السرديات، وكتاب تالكوت  
 پارسونز: «النظام المجتمعي» (1951) في مجال الاجتماعيات الوظيفية، وكتاب پير  
 ماسري: «من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي» (1966) في حقل اجتماعيات الأدب.  
 أما النمط الثاني، فيتحدّد بأنه تلخيص وتركيب لمقترحات تيار أو اتجاه أو  
 حركة أو مدرسة ومنجزاتها، ومن ثمّ يقدم نسقاً مكتملاً (وهو ما لا يعني نهائياً)  
 ويقترح نظرية «تامة» ومنهجاً للتحليل. ويستعلن هذا النمط من خلال أبحاث من  
 قبيل «الشعريات» لـطودوروف و«مدخل» بارط «لتحليل الحكايات تحليلاً  
 بنيوياً» و«تقارن» كزيماسي «الدلائلية» المطبّقة على كمي ده موياسان و«منطق  
 الحكاية» لسكلود برهمون، وأخيراً كتاب «خطاب الحكاية» الذي تقدّم له. فهذه  
 الكتابات جميعاً تلخص وتركب منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهاهم النموذج  
 اللساني وتوسيع مجال اشتغاله بناءً على فرضية مفادها أن الحكاية ليست إلا توسيعاً  
 أو تمطيلاً للفعل أو الجملة ؛ وهي تسعى، فضلاً عن ذلك، في تشييد نماذج نظرية  
 تسمح بالتقاط العام والكوني من خلال الخاص والفريد. ذلك كان تصور طودوروف  
 للشعريات :

«ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنتقه هو  
 خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ  
 لا يعتبر إلا تحليلاً لبنية محدّدة وعامة ليس العمل الأدبي إلا إنجازاً من إنجازاتها  
 الممكنة».

وذلك كان دأب جنيت في «خطاب الحكاية»، إذ يطمح إلى استنباط العام من  
 الخاص وإلى بناء نظرية انطلاقاً من تحليل نسقي صارم لرواية «بخطأ عن الزمن  
 الضائع» :

«إن التحليل ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام،  
 أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بخطأ عن الزمن الضائع» إلى عناصره  
 المألوفة كثيراً، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول... ومن ثمّ  
 عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل  
 النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة  
 هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزق دوماً بين  
 تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما – والتين مفادها ألا مواضيع إلا  
 المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام».

بهذا الأفق، يشرع جنيت في إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية، ويميز فيه بين الحكاية بصفاتها مضموناً حدثياً أي قصة، والحكاية بصفاتها خطاباً سردياً، والحكاية بصفاتها فعلاً سردياً، ليصل إلى تحديد موضوع السرديات في الخطاب السردى وعلاقته بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي. وقصد إضاءة هذه العلاقات، يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويني نحواً للحكاية معتبراً إياها توسيعاً للفعل ومطبّقاً عليها مقولاته : الزمن (الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت. ومن هذا المنظور، يتناول الحكاية الهيروستسية، التي يراها صيغة مسهبة للجملة بسيطة : «مارسيل يصير كاتباً»، وينير محسّناتها وبلاغتها الترددية المتميّزة والمميّزة لها عن الحكاية التفردية التي تنطق بها روايات أونوريه ده بلزك وهنري بيل ستندال.

وبما أن مقام التقديم لا يسمح بمقال يفصل القول في التحليل المجهرى الدقيق والصارم لإليات السرد الروائي، وهو التحليل الذي دفع به جنيت إلى الممكنات المجاوزة للقيام في حقل السرديات، فمن اللائق التشديد على أن جنيت يني نظرية ويدرس رواية ويقترح في الوقت نفسه برنامجاً للتحليل. ولعله يجب أن يقرأ الكتاب ضمن هذه الأبعاد الثلاثة المتداخلة. ذلك بأن التشييد النظري يمتح أمثله التوضيحية وشواهد الإثباتية من رواية «بمخا عن الزمن الضائع»، وقراءة هذه الأخيرة تقتض أدواتها ومفاهيمها من النظرية، وبين النظرية والنقد، اللذين يتبادلان الدعم والتعضيد، يُقدّم برنامج كامل لتحليل النصوص السردية.

#### 4.2. جيار جنيت في الثقافة العربية

تقاطع النقد العربي مع البنيوية في زمن لاحق لازدهارها في سياقها المجتمعي – الثقافي، وتحديدأ بعد تقاطع الزمن العربي مع الزمن الإمبريالي سنة 1967 ؛ ومنذئذ عمل على اقتراض فرضياتها النظرية وأنساقها المفاهيمية وما راكمته من طرائق في قراءة الأدب في ساحاته المختلفة : القصيدة، الأقصوصة، الرواية. وبخصوص سيروية هذا التقاطع ومساره، يمكن الاتفاق مع طرح توفيق الزبيدي في سياق الحديث عن «أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث» (1984)، إذ يرى إمكان استجلاء ثلاث لحظات نوعية – تاريخية في هذا المسار، وهي لحظة التحسّس ولحظة انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي ولحظة تطبيق هذا النموذج على نصوص عربية.

وقد تمّ الاهتمام بالسرديات البنيوية عامة وبجيار جنيت خاصة في اللحظتين

الثانية والثالثة. إذ قام عبد الرحمان أيوب سنة 1985 بترجمة كتاب «مدخل إلى النص الجامع». وهو، في حدود ما نعرف، الكتاب الوحيد الذي ترجم لجنيت إلى العربية ؛ وفي العام 1988 قام بنعيسى بوحالة بترجمة مقالة لجنيت تحت عنوان : «حدود السرد»، نشرت ضمن مجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، والتي خصّت طرائق تحليل السرد الأدبي بعدها الثامن والتاسع سنة 1988 ؛ وفي سنة 1989 ترجم مصطفى الناجي جزءاً من الفصل الرابع من كتاب «خطاب الحكاية» ونشره تحت عنوان «المنظورات السردية»، ضمن كتاب «نظرية السرد : من وجهة النظر إلى التبعية» الذي يشمل نصوصاً لسواين بوث وبوريس أوسپنسكي وفرانسواز روسوم كيون وكريستيان أنجلي وجان إيرمان ؛ وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الناقد الروائي المغربي سعيد يقطين. وبما نقرأه في التقديم :

«من وجهة النظر إلى التبعية» نجدنا أمام ميلاد وتطور مقولة سردية في الزمان والمكان، وهذا ما يعطي لهذا الكتاب فرادته وجديته وانسجامه. هذه الفردة وذلك الوضوح كما يبرزان في مادة الترجمة يتجلىان في أصالة ممارستها. تبقى مشكلة تعريب العديد من المصطلحات مطروحة - هنا وهناك - لكن حلّها أو تذليلها رهين بالإسهام الجماعي الناضج في الحوار والنقاش. ومثل هذا العمل الجاد والتأسيسي كفيل بدفعنا إلى الاستيعاب وقادر على حثنا على تطوير معرفتنا وممارسة الحوار...».

أما بخصوص استثمار جنيت في قراءة نصوص سردية عربية، فبالإمكان التمييز فيه بين حالتين تتفان في أنهما مساهمة في منحه بعداً كونيّاً، غير أنهما تحتلفان بكيفية جوهرية في صيغة تعاملهما معه ؛ ففي الحالة الأولى يستنسخ ويكرّر ويُطبّق، وفي الحالة الثانية يقع استيحاء «صرامة منهجه واستلهاام دقة تحليله» وإغناء إطاراته النظرية وأدواته الإجرائية. وتجدر الحالة الأولى مثالها في كتاب الباحثة المصرية سيزا قاسم : «بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» الذي اعتمدت فيه «في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جنيت» على حدّ قولها ؛ أما الحالة الثانية، فتعثر على نموذجها في مشروع الباحث المغربي سعيد يقطين، وهو المشروع الذي دشّنه بكتابه «القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب» (1985) وأضاف إليه لبنة أخرى في كتابه «تحليل الخطاب الروائي» و«انفتاح النص الروائي» الصادرين سنة 1989 ؛ وفي سنة 1992 أصدر كتاباً تحت عنوان «الرواية والتراث السردية» استند فيه إلى إنجازات جنيت بخصوص



المتعاليات النصية، وكرسه لقضية «التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردى العربى القديم» ؛ وعليه، فهو في مستنده استمرار للمنظور النقدي المفتوح على منجزات السرديات عموماً، ولأسيما عطاءات جنيت، وهو في موضوعه «امتداد وتوسيع» لمبحث التفاعل النصي في كتاب «انفتاح النص الروائي». ولا بد من التركيز على أن هذين النموذجين إن هما إلا مثالان، وإلا فهناك كثير من التطبيقات والاستلهاقات والنقدات العربية التي لا يسعنا الإشارة إليها كلها ؛ ولا ينبغي أن يُحسب إغفائنا هنا إهمالاً لها بأي حال من الأحوال.

### III - مشكلات الترجمة وحلولها

يقي أن نقول كلمة عن ترجمتنا التي اعترضتها عدة صعوبات سعيًا في حلها جهد الإمكان. ومن بين هذه المصاعب، التي ربما حالت دون ترجمة هذا الكتاب من قبل، كثرة الإحالات إلى الأعمال الأدبية الغريبة، من ملاحم وروايات وأقاصيص وقصائد ؛ والتلميحات إلى شخصياتها ؛ فضلاً عن وفرة المصطلحات التي نحتها جيزار جنيت أو أشتقها بنفسه.

فأما الصعوبة الأولى، فقد حاولنا تذليلها بأن ذيلنا الترجمة بنبثٍ للأعمال الأدبية، وآخر للشخصيات قَدَّمنا فيهما بُدْأً عن كلِّ عمل أدبي وكلِّ شخصية روائية وتحرُّنا - على قدر المستطاع - أن نُبرز ما له صلة بموضوع الكتاب، وأشرنا إلى الترجمة العربية في حال وجودها. والجدير بالذكر، في هذا الصدد، أن ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية قد تولى محمد معتصم إعدادها، بينما أعدَّ كلٌّ من مترجمي هذا الكتاب قسطاً من موادِّ ثبت الشخصيات القصصية والروائية، وأشير إلى مُعَدِّ كلِّ مادةٍ بالحرف الأول من لقبه هكذا : أ = الأزدي، ح = حلي، م = معتصم.

وأما مشكلة المصطلحات في «خطاب الحكاية»، فقد حاولنا أن نبتعد في ترجمتنا عن التعريب كقولهم «أوتوبيوغرافيا» وقلنا «سيرة ذاتية»، وعن التهجين كقولهم «السردولوجيا» وقلنا «السرديات» وقولهم «الميتاحكي» وقلنا «الحكاية التالية»، وآتبعنا عن الإلصاق - الذي لا يمتُّ بصلة إلى العربية - كقولهم «السردياتي» وقلنا «السيرى الذاتي»، وآجتهنا في إيجاد مقابلات لبعض مصطلحات جنيت، بالرجوع إلى قسم البديع في كتب البلاغة العربية، فآقتبسنا منه مصطلحات الانصراف

والاستخدام والزيادة والنقصان، وقابلنا بها على التوالي : *sylllepse* و *métalepse* و *paralepse* و *paralipse*. وإذا كان بعض من تعود أن يقرأ، في الصحف أو في الكتب، سير ذاتي أو سردولوجيا أو ميثاكي بل بيليوغرافيا وإسطوغرافيا وهلمجرأ، إذا كان قد عاب علينا نتائج هذه الطرق التي لجأنا إليها، فيمكنه - بالتعود مرة أخرى - أن يتقبل آجتهادنا، لأنه أصوب، لغوياً على الأقل، مما يستكين له ويدعو إليه.

وفي معرض حديثنا عن ترجمة المصطلحات، لابد من التنبيه إلى مصطلحين متجانسين في إملائهما اللاتيني، استعمالهما جنيت بمعنيين مختلفين وترجمناهما نحن بلفظة واحدة (هي القصة)، لعدم عثورنا على الأفضل. وأول هذين المصطلحين هو : *Diegesis*، وقد استمدته جنيت من أفلاطون، ويعني به الحكاية الخالصة (من الحوار ومن كل عنصر محاكاتي) في مقابل *Mimesis* (أو المحاكاة). أما المصطلح الثاني، فهو *diégèse* والذي اقتبسه من إتيان سوريو، ويعني الكون القصصي، والنسبة إليه *diégétique*. وللتمييز بينهما في ترجمتنا، يمكن الاستناد إلى السياق : فكلما وردت قصة في مقابل المحاكاة، كان المقصود هو اللفظة الإغريقية التي تعني الحكاية الخالصة ؛ وكلما وردت بمعزل عن كلمة المحاكاة أو وردت منسوبة (قصصية)، كان المقصود هو المعنى الفرنسي : القصة أو (الكون) القصصي.

وسعياً في منح ترجمتنا أكبر ما يمكن من الدقة والوضوح - لأن كل غموض في النص آلتترجم إنمأ مصدره الرئيس في نظرنا سوء الترجمة الناجم عن سوء الفهم -، حاولنا مضاهاة ترجمتنا بالترجمة الأمريكية التي أنجزتها دجين إ. لوين، ونقلنا - في معرض ذلك - كل إشارة مفيدة من الترجمة، فرمنا إليها بالحرفين م. أ.، أي الترجمة الأمريكية، واستلحقنا - تعميماً للفائدة - «تصدير» الترجمة الأمريكية الذي وضعه جوناثان كالر، وثبت المصطلحات المفصل الذي وضعته الترجمة الأمريكية لترجمتها.

وفضلاً عن هذا وذاك، تعمّدنا ألا نشوئ القارئ العربي بإقحام الحرف اللاتيني في النص، فأوردنا عناوين المؤلفات الأجنبية والتعابير اللاتينية في أسفل الصفحات. وفي أسفل الصفحات أيضاً، أشرنا إلى أرقام صفحات رواية «بحاً عن الزمن الضائع» لسامسيل بروس في ترجمتها الأمريكية حتى يمكن قراءنا في المشرق العربي من ذوي النطق الإنكليزي، أن يعودوا إليها بسهولة إن شاعوا.

وكنا نرجو أن ننوع الخطوط، تيسيراً للفهم وتمييزاً لمكونات المكتوب من أسماء أعلام بشرية، وشخصيات روائية أو ملحمية، وأعمال أدبية أو فنية، وأفكار أو عبارات ذات أهمية خاصة. غير أن آلة التصنيف الضوئي، التي تعاني قصوراً في تنوع الخطوط، اضطررتنا إلى استعمال المسود (gras) وحده لذلك كله.

#### IV - كلمة شكر

وفي الختام، نودُّ أن نتقدّم بالشكر الجزيل لذوي الفضل على هذا العمل. فنبداً بآل القدوري، وعلى رأسهم السيدة فاطمة الوامي والسيد الحسين القدوري، وأنهما سعيد، الذين لولا قرارهم، المادي والمعنوي، الذي قرروه ذات مساء من شهر غشت 1994 لما كتب له أن يُنشر حتى الآن ؛ وكما نشكر السيد عبد الفتاح الحجمري، من جامعة الحسن الثاني بالبيضاء، على تحمله مشقة قراءة مخطوطة الترجمة كاملة وإبداء ملاحظاته عليها وتشجيعه على التعجيل بنشرها، كذلك نشكر السيدتين نعيمة المزكّلدي ونادية الجراوي على روح المبادرة الدائمة التي تمنّان عنها، وخصوصاً على مراجعتهم مختلف التجارب المطبعية لهذا الكتاب ؛ ونشكر أخيراً وليس آخراً السيد علي الزنايدي على ما أولاه من رعاية خاصة لطبع هذا الكتاب وإخراجه في حُلته المُتَقَنّة هذه. وأما ما تبقى، فنتمنى أن يُحسب لنا لا علينا.

عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم



## تصدير

ما من أحد شرع في دراسة المتخيّل إلا وصادف مصطلحات كموجهة النظر والارتجاع والسارد العليم والحكاية بضمير الغائب. وذلك، لأنه لا يمكن أمرًا أن يصف تقنيات رواية ما دون مثل هذه المصطلحات، كما لا يمكنه أن يصف اشتغالات سيارة ما دون مفردات تقنية مناسبة. لكن إذا كان من يريد أن يعرف عن السيارات لا يكابد أي مشقة لأنه يجد مرجعا في الموضوع، فإن دارس الأدب لا يعثر على أي عمل مشابه في مجاله. لقد طورت هذه المفاهيم الأساسية بكيفية خصوصية وتدرجية، وأقترضَ فيها أن تطابق عناصر الرواية المتنوعة وتقنياتها الممكنة كلها. إلا أنها – ويا للمفارقة ! – لم توضع جميعها بطريقة منظمة. فحتى كتاب «بلاغة المتخيّل»\* لـواين بوث، والذي كان دارسو الرواية قد تعلموا منه الشيء الكثير، كان محصورا أصلا في مشاكل المنظور وجهة النظر السريدين. ولم يتضمن أي مسح شامل.

أما كتاب، «خطاب الحكاية»\* لجيرار جنيت فلا يقدر بثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسيا لدارسي المتخيّل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتهون أيضا إلى وجود طرائق متخيّلة سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استباعاتها. وسيتبين كل قارئ لجنيت أنه صار محلّلا للمتخيّل أكثر حذّة ذهني ودقة ملاحظة من ذي قبل.

\* م.ع. – هذا النص، في أصله، وكما يوضح عنوانه ومصدره، «تصدير» للترجمة الأمريكية لكتاب جيرار جنيت الذي نُسّصه هنا، والتي أعجزتها دحين إ. لوين؛ أنظر :

Jonathan Culler, "Foreword", in G. Genette, *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Translated by Jane E. Lewin, Foreworded by Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 7-13.

\* Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

\* Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

غير أنه أيضا عملٌ أهمُّ لأولئك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سُمِّيَ بالـ«بنائية». فدراسة الأدب البنائية – المرتبطة بأسماء رولان بارط وتزفيتان طودوروف وجيرارجنيت وغيرهم – لم تكن تسعى في تأويل الأدب، بل كانت تسعى في بحث بناء وطرائقه. وكان المشروع – كما حدده بارط في كتابه «النقد والحقيقة» \* وطودوروف في كتابه «الشعريات» \* (ضمن سلسلة ما البنائية؟) – كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبيان نسق المحسنات والأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها ما لها من الأشكال والمعاني<sup>(1)</sup>. وقد أولى البنائيون اهتماما كبيرا لبنية الحكاية – أو لـ«نحو» الحكاية، كما سماها طودوروف، في كتابه «نحو الليالي العشر» \* – وللطرق التي تنظم بها جزئيات من شتى الأصناف في روايةٍ ما لإحداث آثار تشويقية وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية<sup>(2)</sup>. وبالرغم من أن كتاب «خطاب الحكاية» لا يشبه أيًّا من هذين البحثين مباشرة، فإنه واسطة العقد من دراسة الحكاية، لأن جنيت – في محاولته تحديد أشكال خطاب الحكاية ومحسناته – ملزم بأن يتناول كل العلاقات المعقدة بين الحكاية والقصة التي تروى هذه الحكاية. ولابدَّ للبنى والشفرات التي درسها بارط وطودوروف من أن تتبناها حكاية وتنظمها ؛ وهذا النشاط هو موضوع جنيت.

لكن إذا كان كتاب «خطاب الحكاية» أوج العمل البنائي في الحكاية وإذا أظهر – بغزارته الإصطلاحية – بهجة فرنسية خالصة في مغامرات الفكر، فإنه أيضا على علم تام بالمناقشات الأنكلو – أمريكية للحكاية، التي هي مناقشات يستشهد بها ويستعملها وأحيانا يدحضها. وهذا ليس ممارسة ضيقة الأفق، بل هو دراسة نظرية رحبة الأسس.

غير أنه أيضا – ولأشك في أن هذا أكثر إدهاشا – دراسة لرواية «بحثا عن

\* Roland Barthes, *Critique et vérité*, coll. Tel., éd. Seuil, 1964.

[تر. عر. ر. بارط، *النقد والحقيقة*، تر. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد براءة، نشر الشركة المغربية للنشر المتحدنين، 1985، النار البيضاء، 126 ص.]

\* Tzvetan Todorov, *Poétique*, Coll. Points, éd. Seuil, 1968.

[تر. عر. تزفيتان طودوروف، *الشعرية*، تر. شكري المخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، النار البيضاء، ط 1، 1987.]

\* T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.

الزمن الضائع»\* لافتة للنظر. فكأن جنيت كان قد عقد العزم على أن يكذب المتشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط الحكايات، كالحكايات الشعبية، فأبدى الشجاعة واختار إحدى أشد الحكايات تعقيدا ودقة وتشابكا موضوعا له. لكن هذا العمل في الواقع ليس من باب التبجح في شيء. فقد كان جنيت مهتما زماً طويلاً بهيروست، وتحتوي مجلداته الثلاثة التي تحمل عنوان «محسنات»\*(3) والتي أخذ منها كتاب «خطاب الحكاية»، تحتوي على ثلاثة مقالات أخرى في عمل هيروست الأدبي.

وباعتبار التركيز على هيروست، فإن مفاهيمنا النقدية المألوفة تقتضي منا أن نختار بين طريقتين في النظر إلى مشروع جنيت : فإما أن يكون هدفه الحقيقي تطوير نظرية في الحكاية ومن ثم نأخذ رواية هيروست العظيمة مجرد مصدر للتوضيحات التمثيلية، وإما أن تكون المادة النظرية مجرد نقاش منهجي يُبرر على قدر ما يؤدي إلى فهم أحسن لرواية «بحثا عن الزمن الضائع». وجنيت، في مقدمة كتابه، يرفض - وهو مُحقِّق في ذلك تماما - أن يختار بين هذين الخيارين ؛ غير أن هذا لا يعني وجوب اعتبار هذا العمل نوعا من الحل الوسط الجامع بينهما : إنه ليس هذا ولا ذاك. بل هو - على العكس من ذلك - مثال أقصى وفريد من كل نوع. فنحن نرى من جهة أن إكثاره من اللجوء إلى هيروست أمر يضيفي عليه قوة نظرية عظيمة، لأنه يجبر على أخذ تعقيدات الحكاية الهيروستية كلها بعين الاعتبار. فليس هذا اختصارا صارما للمقولات فحسب، يؤدي بلا شك إلى اكتشاف تمييزات جديدة؛ بل تضاهي النظرية بالشواذ باستمرار ويتوجب عليها أن تبين وجه الشذوذ فيها. ونرى من جهة أخرى أن محاولة جنيت صياغة نظرية في الحكاية بدراسة عمل هيروست الأدبي أمر بمنحه امتيازاً بارزا على مؤلِّين آخرين لرواية «بحثا...». فهو لم يحتج إلى أن يعجل بتقديم تأويل موضوعاتي لكلِّ حادث، وإلى أن يحدد رؤية هيروست للحياة وتصوره للفن. وهو يستطيع أن يمعن النظر في غرابة الخطاب الهيروستي، مشيراً باستمرار إلى أي حد هذه الرواية بناءً غريب. وبما أن منظوره الخاص يفرض عليه أن يطرح أسئلة عما يُعتبر مسلما به عادة، فإنه يطلعنا على أمور لم نكن نعرفها عن ذلك الكتاب ويحقق أمراً لا يحققه معظم المؤلِّين، ألا وهو أنه يَهْدِينَا إلى تجربة النص.

\* A la recherche du temps perdu.

\* Figures.

وبما أن عرض جنيت وترجمة دجين لوين واضحان وضوحاً رائعاً، فلا حاجة إلى إجمال خلاصة الكتاب، ويمكن المرء أن يقدمه بالإشارة إلى مجالات اهتمام كبرى عديدة.

وجهة النظر. يستند اقتراح مهمٌ وجديدٌ إلى مفهوم «وجهة النظر» التقليدي. فقد أخفق معظم المنظرين – كما يحاول جنيت أن يبرهن على ذلك – في التمييز بوضوح بين «الصيغة والصوت»، أي بين السؤال : من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردِيّ ؟ والسؤال المختلف عنه تماماً : من السارد ؟». وهكذا، فإذا رُوِّيت قصةٌ من وجهة نظر شخصية خاصة (أو على حدّ تعبير جنيت : إذا بُوِّرت من خلال تلك الشخصية)، فإن السؤال : «هل هذه الشخصية هي السارد أيضاً، بما أنها تتحدث بضمير المتكلم، أم السارد شخص آخر يتكلم عنها بضمير الغائب؟»، ليس سؤالاً عن وجهة النظر، التي هي واحدة في كلتا الحالتين، بل هو سؤال عن الصوت. وبالعكس من ذلك، يمكن أن تتغير وجهة النظر في ما يسمى عادةً الحكاية بضمير المتكلم، تبعاً لكون الأحداث مبرأة من خلال وعي السارد لحظة السرد أو من خلال وعيه في فترة من الماضي وقعت فيها الأحداث. والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتعبير مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر.

التعبير. يُرشد مفهوم التعبير إلى بعض المشاكل التي تمهّم. وكان معلّق، هو مايك بيل، قد حاول أن يُقنِع بأن جنيت يستعمل مصطلح التعبير للدلالة على حالتين مختلفتين إلى درجة أن اعتبارهما متغيّرين للظاهرة الواحدة إضعاف لمفهومه الجديد المهم<sup>(4)</sup>. ففي ما يدعوه جنيت تبثيراً داخلياً، تُبأّر الحكاية من خلال وعي شخصية ما ؛ بينما التبثير الخارجي شيء مختلف تماماً، لأن الحكاية تُبأّر فيه على شخصية ما، وليس من خلالها. ففي أقصوصة «القتلة»\* لـ إرنست همنكواي أو في روايات ضباشيل هامّت، مثلاً، يُروى لنا ما تفعله الشخصيات، وليس ما تفكر فيه أو تراه، واعتبار غياب التعبير هذا نوعاً آخر من التعبير إضعاف لدقة المفهوم. وكان بيل قد اقترح تنقيحات لحل المشاكل التي تكشفها نظرية جنيت، ويبدو جنيت أسعد ما يكون بقبول التعديلات. فالطبيعة الحقيقية للشعريات بصفتها عملاً متدرجاً، تراكمياً تضمن – كما يقول في خاتمة كتابه – أن تحال صياغاتها ذات يوم

\* «Killers».



إلى ركام النفايات. وإذا حدث هذا، فسيكون ذلك بلاشك لأنها كانت قد أُوحت بتحسينات مّا.

**التردديّ.** إن محاولة جنيت أن يكون شاملا حيث كان الآخرون قد عملوا بكيفية أكثر تدرجا تؤدي أحيانا إلى اكتشاف الموضوعات التي لم تكن قد نوقشت كثيرا ولكنها تبدو - عند الاستقصاء - في غاية الأهمية. فهو يدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة أو الحبكة وزمن الحكاية، وينتهي إلى أنها يمكن أن تصنّف بلغة الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب وتُسرد بترتيب آخر)، والسرعة أو المدة (فالحكاية تتركّس حينما لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة)، والتواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مرارا وتكراراً حدثاً وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكراراً). ويعرف الباحثون في الحكاية الترتيب والسرعة معرفة جيدة الآن : فالأول يتضمن مفاهيم كـ **الارتجاع والاستشراف**، والبدا من **الوسط\***، والأخيرة تتضمن مفاهيم كـ **المشهد والمجمل**. لكن التواتر - كما يحدث - لم يناقش إلا نادراً، وذلك بالرغم من أنه يبدو موضوعاً رئيسية. إن التكرار، وهو شكل شائع من أشكال التواتر، كان قد تبدّى تقنيةً مركزيةً في روايات طليعية معينة، وما يسميه جنيت التردّد، الذي تقول فيه الحكاية مرةً واحدةً إن شيئاً ما وقع مرارا وتكراراً، يصبح ذا تشكيلة من الوظائف المهمة. طبعاً، إن **پروست** مِثال كثيراً إلى النمط الترددي، لكنه يستخدم أيضاً محسناً فائتاً يسميه جنيت التردديّ **الكاذب**، وهو : أن تسرد القصة حدثاً بصفته شيئاً وقع مرارا وتكراراً، بينما تجعله خصوصيته الحقيقية يبدو فردياً بالتأكيد. هكذا تُدرجُ ضمن وصفٍ طويل مناقشات موسعة لما كان يحدث كل يوم سبت في كومبري، وهي مناقشات يُستبعد أن تكون قد تكررت كل أسبوع. ويُحدث هذا النمط آثاراً سردية غريبة لم تكن قد نوقشت بعد ؛ ونحن ندين بفهمنا المتزايد لها لاستقصاء جنيت الرائد للتردديّ.

**المعيار والشذوذ.** يؤدي تعريف جنيت لمحسّنات التواتر إلى جعل نمط **پروست** متميّز شيئاً شاذاً (وهو ما استتبع تسمية «التردديّ الكاذب»). فقد يتوقع المرء الآن وصفاً للحكاية قائماً على أمثلة **پروستية** للعمل بالطريقة النقيض بالضبط، متخذاً تقنيات **پروست** الغريبة معياراً ؛ لكن نسق التمييزات تحت كل من

\* م.ع. - باللاتينية في الأصل (in medias res).

المقولات الكبرى – أي الزمن والصوت والصيغة – يُصير ما هو بروسطي غمطي شيئاً شاذاً. ويستخلص جنيت، وهو يناقش الصوت، أن الحركة من مستوى سردي إلى آخر عند بروسست غالباً ما تكون مشوشة وتسودها الخروق. وفي حالة الصيغة، لا يبدو بروسست «مختلفاً» عن التمييز الأساسي بين المحاكاة والقصة فحسب، بل تشكّل «تعدديتاً» [هـ] الصيغية» أيضاً «فضيحة» لنسق وجهة النظر. ففي بعض الأحيان، عندما ننظر مع هارسيل عبر نافذة أو ثقب باب ولا نرى إلا تلك الأفعال التي يستطيع أن يراها، ستروى لنا أفكار الشخصيات التي يُفترض فينا أن نلاحظها. وبطرق شتى، «يقلق بروسست – كما يقول جنيت – منطق التمثيل السردية كله».

ويمكن أن يبدو هذا خلاصة غريبة يُنتهى إليها، بما أن بروسست يبدو بالمقارنة مع أحدث الروائيين عهداً مورطاً كثيراً في تمثيل عالم وتجربة شخصية لهذا العالم. وإذا أمكن دائماً أن يتورط بروسست في خرق فظيع للنسق، فلا ريب في أن ذلك راجع إلى أن المقولات المستعملة لوصف الخطاب السردية قائمة في الواقع على ما يمكننا أن نسميه على سبيل التبسيط نموذجاً للعالم الواقعي. فالأحداث، تبعاً لهذا النموذج، تقع بالضرورة بترتيب خاص وفي عدد من الأزمنة قابل للتحديد. ويتوفر المتكلم على أنواع معينة من المعلومات عن الأحداث وتعوزه أنواع أخرى. وهو إما جرّبها أو لم يجربها، ويكون عموماً في علاقة معينة بالأحداث التي يروها. ومهما يمكن أن يكون هذا النموذج صحيحاً، فلا شيء يمنع الحكايات من خرقه وإنتاج نصوص تتضمن تأليفات مستحيلة. ذلك بأن جملة مثل «رأيت جورج يحاول الوصول إلى شيء ما في محفظته الجلدية بينما كان يفكر في إمكان أن يتناول لحم الضأن في عشاء ذلك المساء» تؤكد تأليفاً بين المعرفة والجهل قد يكون أبعد احتمالاً في العالم، لكن الروايات كثيراً ما تُحدث مثل هذه التأليفات، ولو أنها نادرة في نطاق جملة واحدة. وكثيراً ما يجوز أن تبدو الحكايات شاذة في غالب الأحوال، لأن نماذجاً من الإجراءات السردية تقوم دائماً على نماذج من الواقع.

لكن قد يصح أيضاً أن يكون عمل جنيت دليلاً على سلطة الهامشي، التكميلي، الاستثناء. فمقولاته تبدو كأنها معدة خصيصاً لوسم أبرز تقنيات بروسست بأنها شاذة، وبالتالي – وبمعنى من المعاني – فإن هذه الظواهر الهامشية، هذه الاستثناءات، تحدّد المعايير في الواقع: فهذه الحالات التي يبدو النسق مهملاً لها هي

في الواقع حاسمة له. ويتصل عمل جنيت، في تمثيله لهذا المنطق المفارق، بأهم أصل تأملي لما يسمّى الآن «ما بعد البنيائية»، ألا وهو : بحث جاك دريدا في منطق الهامشيّة أو التكميليّة الذي يشغل دائماً في خطاطاتنا التأويلية<sup>(5)</sup>. وسواءً أتبع المرء عملياً هذه القضايا أم لم يتبعها، فإن كتاب «خطاب الحكاية» لجنيت عمل استفزازي، إضافة إلى أنه أداة لا غنى عنها للباحثين في الحكاية.

جوناثان كالر

(ترجمة : محمد معتصم)

## هوامش

(1) عن المناقشة والمصادر والمراجع، انظر : Jonathan Culler, *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y. : Cornell University, Press, 1975).

(2) انظر : Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), and Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).

(3) *Figures* (Paris : Seuil, 1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972).

إضافة إلى المناقشات الأخرى الثلاث لسهرست (واحدة في كل محلد)، تتضمن هذه المجموعات مقالات تتناول مستدال وفلوپير وروب - كريبه وبارط وشعراء الباروك وقضايا متنوعة في النظرية الأدبية والبلاغية. وفي وقت أقرب عهداً، نشر جنيت كتابه الصحم (*Mimologiques* (Seuil, 1976)، وهو دراسة لكتابات عر العصور أنكرت الطبيعة الاعتبارية للدليل اللساني.

(4) Mieke Bal, «Narration et focalisation», *Poétique*, 29 (February 1977), 107-127.

(5) انظر : Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1977).



---

# خطاب الحكاية

---



## توطئة

تتناول هذه الدراسة موضوعاً خاصاً هو الحكاية في رواية «بخط عن الزمن الضائع»، وهذا التدقيق يستدعي على الفور ملاحظتين متفاوتتي الأهمية. تتعلق الأولى بتحديد المتن\*: فكلنا نعلم اليوم أن العمل الذي يحمل هذا الاسم، والذي حرّر بير كلارك وأندريه فيري - في نشرتهما - نصّه المقبول منذ سنة 1954، ليس إلا آخر حالات عمل أدبي كاد مارسيل بروسيت يقضي حياته كلها في إنجازه، وتتوزّع معظم نُسَخه السابقة بين كتاب «الملذات والأيام»\* (1896) وكتاب «معارضات ومتفرقات»\* (1919) ومختلف المجموعات أو المقالات التي لم تُنشر إلا بعد وفاته تحت عنوان «إخباريات»\* (1927) و«جان سانتوي»\* (1952) و«ضد سانت - بولف»\* (1954)<sup>(1)</sup>، وحوالي ثمانين دفترًا\* أُودِع منذ سنة 1962 قسم المخطوطات في الخزانة الوطنية. لهذا السبب، الذي يُضاف إليه التوقف الاضطرابي في 18 نونبر من سنة 1922\*، لا يمكن رواية «بخط عن الزمن الضائع»، أكثر من أي عمل أدبي آخر، أن تُعتبر عملاً أدياً مغلقاً؛ ولذلك من الشرعي دوماً والضروري أحياناً اللجوء إلى مقارنة النص «النهائي» بمتغير من متغيراته. ويصح هذا أيضاً عن طريقة سير الحكاية، لأننا لا نستطيع أن نتجاهل - مثلاً - ما يقدمه اكتشاف نص «جان سانتوي» المكتوب «بضمير الغائب» من أفق ودلالة للنسق السردى المتبنى في رواية «بخط عن الزمن الضائع». ومن ثم سينصب اهتمامنا على العمل الأدبي النهائي، آخذين بعين الاعتبار أحياناً سوابقه التي لا نتفحصها لذاتها - إذ قلماً يكون لذلك معنى - ولكننا نتفحصها للتوضيح الذي يمكن أن

تضيفه .

\* م.ع. - (طبعة) المتن الجروستى الذي هو رواية «بخط عن الزمن الضائع»

- \* *Les plaisirs et les jours.*
- \* *Pastiches et mélanges.*
- \* *Chroniques*
- \* *Jean Santeuil.*
- \* *Conte Sainte-Beuve.*

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : أربعة وعشرين. وواضح أنه خطأ ناتج عن الخلط البصري بين quatre-vingts و vingt-quatre.

\* م.ع. - إشارة إلى تاريخ وفاة بروسيت.

وأما الملاحظة الثانية، فتحص المنهج، بل الطريقة التي تُتبناها هنا. فقد أمكننا أن نلاحظ سلفاً أن أياً من العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي لهذه الدراسة لا يشير إلى ما اعتبرته منذ حين موضوعها الخاص. وهذا ليس بدافع التأني ولا بدافع التضخيم المتعمد للموضوع. بل الواقع أن الحكاية السيروستية ستبدو هنا في الغالب – وربما بكيفية مزعجة للبعض – مهمة لصالح اعتبارات أعم؛ أو – كما يُقال في الوقت الحاضر – ستبدو مُمّحية أمام «نظرية الأدب»، وبعبارة أدق هنا: ستبدو مُمّحية أمام نظرية الحكاية أو السرديات. وقد يمكنني أن أبرّر هذا الوضع الملبس وأوضحه بكيفيتين مختلفتين جداً: وذلك إما وأنا أجعل صراحة – كما فعل آخرون في مكان آخر – الموضوع الخاص في خدمة الملمح العام أو التحليل النقدي في خدمة النظرية؛ وبذلك تصير رواية «بمحا عن الزمن الضائع» هنا مجرد ذريعة وخزان للأمثلة وموضع للتوضيح من أجل شعريات سردية حيث قد تتلاشى سمات رواية «بمحا عن الزمن الضائع» الخاصة في تعالي «قوانين النوع»؛ وإما وأنا أخضع – على العكس من ذلك – الشعريات للنقد، وأجعل من المفاهيم والتصنيفات والإجراءات المقترحة هنا أدوات ملائمة مخصصة حصراً لإتاحة وصف أصوب أو أدق للحكاية السيروستية في تفردّها، بما أن اللف «النظري» تفرضه في كل مرة ضرورات إيضاح منهجيّ.

وأعترف برغبتي – أو عجزتي – عن الاختيار بين هذين النظامين الدفاعيين المتنافرين في الظاهر. إذ يبدو لي من المستحيل تناول رواية «بمحا عن الزمن الضائع» مثلاً فقط على ما قد تكون عليه الحكاية عموماً، أو الحكاية الروائية، أو الحكاية في شكلها السيري – الذاتي، أو أي فئة أو صنف أو ضرب، لأن خصوصية السرد السيروستسي منظوراً إليه في مجموعه غير قابلة للاختزال، وكل تعميم هنا قد يكون خطأً منهجياً؛ إن رواية «بمحا عن الزمن الضائع» لا توضّح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية – من جهة أخرى – ليست غير قابلة للتفكيك، وكل سمة من السمات التي يستخرجها منها التحليل تحتل مقارنة أو مقارنة أو نظراً. ورواية «بمحا عن الزمن الضائع» تتكوّن – شأن كل عمل أدبي وكل جهاز عضوي – من عناصر كونية، أو على الأقل متجاوزة للفرد، تجمعها في تركيبة خاصة، بل في كلية فريدة. وتحليلها ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بمحا عن الزمن الضائع» إلى عناصره المألوفة كثيراً، من



محسّنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسميها «مفارقات زمنية»، «تردّدي»، «تبعيرات»، «زيادات» وما شاكل ذلك. إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً؛ ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزّق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما – واللّتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المقرّدة، وألا علم إلا علم العام؛ غير أنها مفارقة معزّزة دوماً – كما لو كانت ممغّطة – بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي – وخلافاً للرأي السائد – أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض .

لكن ضمان العلمية للّواري – بل لحوّل – منهجي، قد لا يتم دون دجل. ولذلك سأدافع عن الدعوى نفسها ولكن بطريقة أخرى: فلعل العلاقة الحقيقية بين الجفاف «النظري» والدقة النقدية هي هنا علاقة تناوب مروّح للنفس وتسلية متبادلة. وعسى أن يستطيع القارئ بدوره أن يجد في تلك العلاقة نوعاً من اللهو الدوري، كما يجده الأرق في تغيير ضججته غير المريحة: فالانفعالات المتناوبة عزيزة على ربّات الفن<sup>(2)</sup>.

## مواضيع

- (1) التواريخ التي نذكر بها هنا هي تواريخ النشرات الأولى، لكن إحالاتنا ترجع طبعا إلى نشرة بيير كلارك وإيف صالندرا الصادرة في مجلدين - «جان مانوي» مسيوفا بسـ«المللذات والأيام»؛ و«ضد سانت - بولف» مسيوفا بـ«معارضات ومتفرقات» ومتبوعا بـ«بحوث ومقالات» \* (نشر Pléiade، 1971) - والتي تتضمن عدة نصوص لم يسبق نشرها. كما يجب أحيانا، في انتظار طبعة محققة لرواية «بحثاً عن الزمن الضائع»، الاستمرار في اللجوء إلى نشرة قالوا لكتاب «ضد سانت - بولف» فيما يخص بعض الصفحات المقتبسة من «الدقات» \*.
- (2) م.أ. - باللاتينية في الأصل (amant alterna Camenae) - والعبارة لـهوليبوس فـرجيلـيوس مارو ؛ انظر : Virgil, *Eclogues*, III. 59, trans. James Rhoades, *The Poems of Virgil* (Chicago : Encyclopaedia Britannica, 1952).

---

\* *Essais et Articles.*  
\* *Cahiers.*

## مذلل

عادة ما نستخدم كلمة الحكاية\* دون اهتمام منا بالتباسها، وأحيانا دون تبين هذا الالتباس، وربما ترجع بعض صعوبات السرديات إلى هذا الخلط. وإذا أردنا أن نكون على بصيرة من أمرنا في هذا المجال، فعلينا - فيما يبدو لي - أن نميز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم متباينة تميزا واضحا .

فبمعنى أول - هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع - تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث: هكذا سنطلق تسمية حكاية عوليس على الخطبة التي يلقيها البطل أمام الفياشين في النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة»\*، وبالتالي على هذه الأناشيد الأربعة نفسها، أي ذلك الجزء من النص الهومييري الذي يزعم أنه نُسَخ أمين لتلك الخطبة .

وبمعنى ثان - أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محلي المضمون السردى ومنظريه - تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ). وفي هذه الحالة يعني «تحليل الحكاية» دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبغض النظر عن الوسيط، اللساني أو غيره، الذي يُطلعنا عليها)، أي هنا المغامرات التي مرَّ بها عوليس منذ سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كالبيسو.

وبمعنى ثالث - هو الأكثر قدما في الظاهر - تدل كلمة الحكاية على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته. وهكذا سنقول إن

\* م.ع. - الكلمة الفرنسية هي récit. ولقابلنا المعاني والالتباسات نفسها التي لهذه الكلمة. ونحن لم نترجمها بـ«محكي» ولا بـ«محكي» (الشائعتين في المغرب) : لم نترجمها بـ«محكي»، لأن المقصود هنا ليس مضمون الحكاية وحده؛ ولا بـ«محكي» (أو «قص»، الشائعة في المشرق)، لأن الأمر لا يتعلق هنا أيضا بشكل الحكاية فقط.

\* Odyssée.

النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة» مخصصة لحكاية عوليس، كما يُقال إن النشيد XXII مخصص لتقتيل الطامعين: فرواية مغامراته عمل يشبه تقتيل الطامعين في زوجته تمام الشبه، وإذا كان من المسلّم به أن وجود تلك المغامرات (بافتراض أننا نعتبرها حقيقية كما اعتبرها عوليس) لا يتوقف البتة على عمل الرواية، فإنه من البديهي أيضا أن الخطاب السردى (وهو حكاية عوليس بالمعنى الأول للفظه) يتوقف تماما على عمل الرواية ذاك، ما دام الخطاب السردى نتاج عمل الرواية، مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما. أما إذا اعتبرنا عوليس كذابا، واعتبرنا المغامرات التي يرويها متخيلة، فإن الفعل السردى لا يفتأ يزداد أهمية، مادام لا يتوقف عليه وجود الخطاب فحسب، بل يتوقف عليه أيضا تخيل وجود الأعمال التي «ينقلها». وسيقال مثل ذلك طبعاً عن الفعل السردى لهوميروس نفسه حيثما اضطلع هوميروس بأن يروي مباشرة مغامرات عوليس. ومن ثم فلا منطوق، بل لا مضمون سردياً أحياناً، دون فعل سردى. لذلك من المدهش ألا تهتم نظرية الحكاية إلا قليلاً حتى الآن بمسائل النطق السردى، وأن تركز انتباهها كله تقريباً على المنطوق ومضمونه، كما لو كان ثانوياً تماماً، مثلاً، أن يكون هوميروس هو الذي يروي مغامرات عوليس تارة، وأن يكون عوليس هو الذي يرويها بنفسه تارة أخرى. لكننا نعلم (وسنعود إلى ذلك فيما بعد) أن أفلاطون، فيما مضى، كان قد رأى هذا الموضوع جديراً باهتمامه.

إن دراستنا، كما يدل على ذلك عنوانها أو يكاد، تنصب أساساً على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعاً، أي على الخطاب السردى، الذي يبدو في الأدب، وخصوصاً في الحالة التي تهتمنا، نصاً سردياً. لكن تحليل الخطاب السردى كما أفهمه يستتبع باستمرار - كما سنرى - دراسة العلاقتين، وأعني: من جهة، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثانى)؛ ومن جهة أخرى، العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، حقيقة (هوميروس) أو تخيلية (عوليس) (الحكاية بمعناها الثالث). ومن ثم علينا منذ الآن، حتى نتحاشى كل خلط وكل اضطراب في اللغة، أن ندل بألفاظ أحادية المعنى على كل من هذه المظاهر الثلاثة للواقع السردى. وأقترح، دوغماً لإلحاح على الأسباب البديهية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردى (حتى وإن تكشف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدتي)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص

السردى نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردى، المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقى أو التخيلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل<sup>(1)</sup>.

ومن ثم فموضوعنا هنا هو الحكاية، بالمعنى الضيق الذى نخصه من الآن فصاعداً لذلك المصطلح. ومن البديهي كثيراً، فيما أظن، أن يكون مستوى الخطاب السردى هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة التى ميّزنا بينها الآن، الذى يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي، الذى هو نفسه أداة الدراسة الوحيدة التى كنا نملكها فى حقل الحكاية الأدبية، وخصوصاً الحكاية التخيلية. فلو أردنا أن ندرس مثلاً الأحداث التى يروها جول ميشليه فى كتابه «تاريخ فرنسا»<sup>\*</sup>، لو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها، لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجة عن هذا العمل والتى تخص تاريخ فرنسا؛ ولو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته، لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى، خارجة هي أيضاً عن نص ميشليه، تخص حياته وعمله خلال السنوات التى كرسها لذلك النص. وهذا المورد ليس مورد من يهتم، من جهة، بالأحداث التى تروها الحكاية التى تشكّلها رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»، ومن جهة أخرى، بالفعل السردى الذى تنشأ منه: فقد لا يمكن أي وثيقة خارجة عن رواية «بحثاً...» - وخصوصاً أي سيرة حياة جيدة لمارسيل پروست، لو وُجدت -<sup>(2)</sup> أن تُطلّعه على تلك الأحداث وعلى ذلك الفعل، ما دامت الأحداث والفعل معا تخيلية وما دامت لا تمسرح مارسيل پروست، وإنما تمسرح البطل والسارد المفترض لروايته. ولا يعني ذلك طبعاً أنني أرى أن المضمون السردى لرواية «بحثاً...» لا علاقة له بحياة مؤلفها، وإنما يعني فقط أن هذه العلاقة لا تمكّن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق للأول (كما لا تمكّن من العكس). أما السرد المنتج لهذه الحكاية، وهو فعل مارسيل<sup>(3)</sup> الذى يروي حياته الماضية، فسنحترس منذ الآن من خلطه بفعل پروست الذى يكتب رواية «بحثاً عن الزمن الضائع». وسنمحص هذا الموضوع فيما بعد؛ وحسبنا الآن أن نذكر بأن الواحدة والعشرين والخمسمائة صفحة المكونة لكتاب «من جهة بيت سوان» (طبعة كراسي<sup>\*</sup>) والتي نشرها پروست فى شهر نونبر 1913 وكان قد حررها خلال بضع سنوات قبل ذلك التاريخ، يُفترض (فى الحالة الراهنة للمتخيل) أن يكون السارد قد كتبها بعد الحرب فعلاً. ومن ثم فالحكاية هي،

\* *Histoire de France.*

\* *Edition Grasset.*

وهي وحدها، التي تطلعنا هنا: من جهة على الأحداث التي ترونها، ومن جهة أخرى على النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها. وبعبارة أخرى: إن معرفتنا بهذا النشاط وتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتما خطاب الحكاية، بما أن الأحداث هي بالضبط مدار ذلك الخطاب وبما أن نشاط التحرير يخلف فيه آثارا أو علامات أو قرائن يمكن كشفها وتأويلها، كحضور ضمير متكلم يدل على تطابق الشخصية والسارد، أو حضور فعل ماضي يدل على أسبقية العمل المروي على العمل السردى، هذا فضلا عن إشارات أكثر مباشرة وأكثر صراحة .

ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية. لكن العكس صحيح أيضا: فالحكاية (أي الخطاب السردى) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية (كما هو شأن «علم الأخلاق»\* لباروخ سبينوزا، مثلا)، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا (كما هو شأن مجموعة من الوثائق الخفية، مثلا). إنها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها؛ وتعيش، بصفتها خطابا، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردى في نظرنا هو - أساسا - دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد (بصفتها بندرجان في خطاب الحكاية). ويؤدي بي هذا الموقف إلى اقتراح تقسيم جديد لحقل الدراسة. وسأنتقل من التقسيم الذي اقترحه تزيّتان طودوروف<sup>(4)</sup> عام 1966. لقد كان هذا التقسيم يصنف مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن، التي يُعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومقولة الجهة، «أو الكيفية التي يدرك بها الساردُ القصة»؛ ومقولة الصيغة، أي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد». وأتبنى دون أي تعديل المقولة الأولى بتعريفها الذي ذكرته للتو، والتي كان طودوروف يوضحها بملاحظات عن الـ«تشوهات الزمنية» (أي عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث) وعن علاقات التسلسل أو التناوب أو «التضمين» بين مختلف خطوط العمل المشكّلة للقصة، لكنه كان يضيف إليها اعتبارات عن «زمن النطق» وزمن الـ«إدراك» السرديين (الذين يمثلهما مع زمن الكتابة وزمن القراءة) يبدو لي أنها تتعدى حدود تعريفه الخاص. أما أنا، فسأحتفظ بتلك الاعتبارات لفئة أخرى من المسائل، ترتبط طبعا بالعلاقات بين الحكاية والسرد. وكانت مقولة الجهة<sup>(5)</sup>

\* Ethics.

تطلق أساساً على قضايا «وجهة النظر» السردية؛ بينما كانت مقولة الصيغة<sup>(6)</sup> تضم مسائل «المسافة» التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الجيمسية – عموماً، بلغة التعارض بين *showing* («التمثيل» بلغة طودوروف) و *telling* («السرد»)، وهو انبعاث لمقولتي *mimésis* [=محاكاة] (أي تقليد مطلق) و *diégésis* [=قصة] (أي حكاية خالصة) الأفلاطونيتين – وشتى أنماط تمثيل خطاب الشخصية، وأنماط الحضور الصريح أو الضمني للسارد والقاري في الحكاية. وكما قلنا منذ قليل عن «زمن النطق»، فإني أرى من الضروري تفكيك هذه السلسلة الأخيرة من المسائل، بصفتها تطرح فعل السرد ومحركيه للنقاش؛ وبالمقابل، يجب جمع سائر ما كان يوزعه طودوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة ضخمة واحدة سنسُمُّها مؤقتاً مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة. ومن ثم، فإن إعادة التوزيع هذه تنتهي إلى تقسيم يختلف اختلافاً ملموساً عن التقسيم الذي تستلهمه، تقسيم سأعيد صياغته الآن لذاته، وأنا أبدأ في اختيار المصطلحات إلى نوع من الاستعارة اللغوية التي نود ألا تُفهم بكيفية مفرطة الحرفية .

وما دامت كل حكاية – ولو كانت في مثل طول رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»<sup>(7)</sup> – وتعقيدها – إنتاجاً لغوياً يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذي تخضع له صيغة فعلية، بالمعنى النحوي للفظلة – أي تمطيط فعل من الأفعال. (فأَمْشِي) و(وَصَلَّ بُطْرُس) هما في نظري شكلان من الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة «الأوديسة» أو رواية «بحثاً...» ليست نوعاً ما إلا توسيعاً (بمعناه البلاغي) لمنطوقات مثل عوليس يعود إلى إيثاقاة أو مارسيل يصير كاتباً. وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردية (أو على الأقل بصياغتها) وفقاً لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال، ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والتي سندرجها تحت مقولة الزمن؛ وتلك التي تتعلق بأنماط الـ«تمثيل» السردية (وأشكاله ودرجاته)، وبالتالي بصيغ<sup>(8)</sup> الحكاية؛ وأخيراً تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه (بالمعنى الذي عرّفناه به، أي الوضع أو المقام السردية)<sup>(9)</sup> مُسْتَبَعاً في الحكاية، ومعه محرّكاه: السارد ومتلقيه، الحقيقي أو المفترض؛ وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان الـ«شخص»، لكن – لأسباب ستظهر جلياً فيما بعد – يبدو لي من المفضل تبني

مصطلح ذي إجماعات نفسية أقل جلاء قليلا (قليلا جداء، وبالأأسف !)، سنعطيه مدلولاً مفهوماً أوسع بكيفية ملموسة، لن يكون الـ«شخص»\* (الذي يُرجع إلى التعارض التقليدي بين حكاية «بضمير المتكلم»\* وحكاية «بضمير الغائب»\*) إلا مظهرها من مظاهره: هذا المصطلح هو الصوت، الذي كان جوزف فندريس مثلاً يعرفه بمعناه النحوي هكذا:

جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات...<sup>(10)</sup> .

طبعاً، إن الذات المقصودة هنا هي ذات المنطوق، بينما سيدل الصوت عندنا على علاقة بذات النطق (وبمقامه بكيفية أعم)؛ وأذكر، مرة أخرى، بأن الأمر لا يتعلق هنا إلا باقتباسات لمصطلحات، وهي اقتباسات لا تدعي الارتكاز على تماثلات صارمة<sup>(11)</sup>.

وكما نتبين، فإن الفئات الثلاث المقترحة هنا، والتي تدل على حقول للدراسة وتحدد تنظيم الفصول التالية<sup>(12)</sup>، لا تتطابق مع المقولات الثلاث المحددة آنفاً والتي كانت تدل على مستويات لتعريف الحكاية، وإنما تتوافق معها بكيفية معقدة: فالزمن والصيغة يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصة والحكاية، بينما يدل الصوت في آن واحد على العلاقات بين السرد والحكاية، وبين السرد والقصة. غير أننا سنحتس من تجميد هذه المصطلحات، ومن تحويل ما لا يكون كل مرة إلا نظاماً من العلاقات إلى جوهر.

- 
- م.ع. - personne ؛ اقرأ أيضاً : «بضمير الشخص».
  - م.ع. - à la première personne ؛ اقرأ أيضاً : «بضمير الشخص الأول» أو «بضمير (الشخص) المتكلم».
  - م.ع. - à la troisième personne ؛ اقرأ أيضاً : «بضمير الشخص الثالث» أو «بضمير (الشخص) الغائب».
  - م.ع. - المقصود : تماثلات صارمة مع نظيراتها (أه، أصولها) في النحو (وفي البلاغة).



## هوامش

- (1) إن لفظتي «الحكاية» و«السرد» غنيتان عن التعليل. أما فيما يخص لفظة «القصة»، فإنني - بالرغم من ضرر واضح - سأعتمد على الاستعمال الشائع (يُقال : «raconter une histoire» [روى قصة])، وعلى استعمال تقني، أكثر انحصارا طبعاً، ولكنه مقبول تماماً منذ أن اقترح ترفيثان طودوروف التمييز بين «الحكاية بصفتها خطاباً» (المعنى الأول) و«الحكاية بصفتها قصة» (المعنى الثاني). وبهذا المعنى نفسه سأستعمل أيضاً مصطلح diégèse [قصة]، الذي جاءنا من منظري الحكاية السينمائية.
- (2) لا تطوري السير الرديئة هنا على أي ضرر، ما دام عيبها الرئيسي يقوم على أنها تُسند سرود إلى بروسست ما يقوله بروسست عن مارسيل وإلى إيلي ما يقوله عن كوميري وإلى كابورك ما يقوله عن باليك، ولمُجرأ ؛ وهي طريقة قابلة للمناقشة في حد ذاتها، ولكنها لا تهددنا بمخطر، لأن هذه السير - إذا استثنينا الأسماء - لا تتعد عن رواية «بخطا...».
- (3) نحتفظ هنا بهذا الاسم الشخصي المثير للجدل، للدلالة على بطل رواية «بخطا...» وساردها في آن واحد. وسأفسر هذا في الفصل الأخير.
- (4) «I es catégories du récit littéraire», *Communications* 8.
- [م.ع. - تر. عربية : تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تر. الحسين سحباي وقواد صعا، ضمن آفاق (مجلة)، ع. 8 - 9، 1988، صص. 30-54].
- (5) أُعيدت تسميتها «رؤية» في : *Littérature et Signification* (1967) ؛ وفي : *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (1968). [م.ع. - تر. عربية : تز. طودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للشعر، الدار البيضاء، ط 1، 1987].
- (6) أُعيدت تسميتها «سجل» عام 1967 و1968.
- (7) هل نحن في حاجة إلى أن نوضح أننا، ونحن نتناول هنا هذا العمل الأدبي بصفته حكاية، لا ننوي البتة اختزاله في ذلك المظهر ؟ وهو مظهر أهمله النقد غالباً حذاً، لكنه لم يغرب قط عن بال بروسست نفسه. هكذا نتحدث عن «الموهبة الخفية التي يشكل هذا المؤلف تأليفها» (P II, 397/RH I, 1002).
- (8) يُستعمل هذا المصطلح هنا بمعنى قريب من معناه اللساني، إذا رجعنا مثلاً إلى هذا التعريف الذي يقدمه قاموس «ليتره»<sup>\*</sup> :
- اسم يطلق على صيغ الفعل المختلطة المستعملة لتأكيد الأمر المقصود تأكيداً كثيراً أو قليلاً، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي يُنظر بها إلى الوجود أو العمل.
- (9) بالمعنى الذي يتحدث به إميل بنقنست عن «مقام الخطاب» (E. Benveniste, «La nature des pronoms» (*Problèmes de linguistique générale* I, V<sup>e</sup> partie, coll. TEL, éd. Gallimard, 1966, pp. 251, 252 [Trad. angl *Problems in General Linguistics*, trans. (M.E Meek (Coral Gables, Fla, 1971), pp. 217, 218]). [م.أ. - تُرد «مقام» بهذا المعنى الخاص حذاً في نص جيت كله. وفي مقال بنقنست («طبيعة الضمائر»)، تُعرف «مقامات» الخطاب بأنها «الأفعال المتميزة، والعريدة

\* *Littre*.

دائماً، التي يَحَقُّ بها المتكلم اللسانَ في كلامٍ» ؛ «[كل] مقام فهو فريد بطبعه». ومن ثم فإن المقام السردى يرجع إلى شيء كالوضع السردى أو القالب السردى – أي مجموعة كاملة من الظروف (البشرية، الزمنية، المكانية) التي ينتج عنها منطوق سردى].

(10) مذكور في قاموس *Petit Robert*. تحت مادة *Voix*.

(11) تعليل آخر – بروتستانتى تماماً – لاستعمال هذا المصطلح هو : وجود كتاب مارسيل مولير القيم والذي

بمنوان: *Les Voix narratives dans «A la recherche du temps perdu»* (Droz, Genève, 1965)

(12) إن الفصول الثلاثة الأولى (وهي الترتيب والمدة والتواتر) تتناول الزمن، والرابع يتناول الصيغة، والخامس والأخير يتناول الصوت.

## I. الترتيب

### زمن الحكاية؟

الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... : فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها - التي من المتبدل ييأنها في الحكايات - ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية «تواترية»، إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر<sup>(1)</sup>.

الثنائية الزمنية المشدد عليها هنا بهذه القوة، والتي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة\* وزمن الحكاية\*<sup>(2)</sup>، سمة لا تتميز الحكاية السينمائية فحسب، بل تتميز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها الجمالية كلها، بما فيها ذلك المستوى «الأدبي» المحض الذي هو مستوى الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي (كحكاية تيرامين\*، مثلا...). ولعلها أقل ملاءمة في أشكال أخرى من التعبير السردية كـ«الرواية - الصورة»\* أو القصة المصورة (أو المرسومة، كسُفلية\* أوريينو، أو الموشاة كـ«مسدي» الملكة ماتيلدا)، التي - إذ تشكل مقطوعات من الصور، وتتطلب بالتالي قراءة متتابعة أو تزامنية - تنسجم أيضا مع نوع من النظرة الشمولية والتزامنية (أو على الأقل نظرة لا يتحكم تتابع الصور بعد في مجراها)، بل تدعو إليه. وهذا المعنى، تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الأصعب الإحاطة به. فهي، كالحكاية الشفوية أو السينمائية، لا يمكن «استهلاكها»، وبالتالي

\* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählte Zeit).

\* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

\* م.أ. - شخصية في مسرحية جان راسين، «فيلدرا» (Phédre)، وهي مشهورة بسردها لموت هيبوليت.

\* م.أ. - مجلة تتضمن قصص حب مروية في صور شمسية.

\* م.ع. - السُفلية : الجزء الأسفل من لوحة فنية.

تحقيقها، إلا في زمن هو زمن القراءة طبعاً؛ وإذا أمكن إبطال تنابعية عاصرها بقراءة نزوية أو تكرارية أو انتقائية، لم يمكن ذلك الإبطال أن يصل إلى حد العُجْمَة التامة: فالمرء يستطيع عرض شريط سينائي عكسا، صورةً فصورةً؛ ولكنه لا يستطيع قراءة نصٍّ عكسا، حرفا فحرفا، ولا حتى كلمة فكلمة، ولا حتى جُملة فجُملة دائما، دون أن يتوقف عن كونه نصا. إن الكتاب — أيّ كتاب — أكثر تقيدا بعض الكثرة مما يُعبر عنه اليوم غالبا بخطيئة الدال اللساني الشهيرة، التي يسهل إنكارها نظريا أكثر مما يسهل إقصاؤها عمليا. ومع ذلك، فإن المسألة هنا ليست مسألة مطابقة وضع الحكاية المكتوبة (الأدبية أو غير الأدبية) مع وضع الحكاية الشفوية: فزمنية الحكاية المكتوبة شرطية أو أداتية نوعا ما؛ وما دامت الحكاية المكتوبة حادثة — ككل شيء آخر — في الزمن، فإنها توجد في الفضاء وبصفتها فضاء، ويكون الزمن اللازم لـ«استهلاك»ها هو الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها، كما تُعبر طريق أو يُجتاز حقل. إن النص السردى، ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كناية من قراءته الخاصة .

ولهذه الظروف — كما سنرى فيما بعد — تبعاتٌ معيّنة على حديثنا، وسيكون علينا أحيانا تصويب آثار الانتقال الكنائى أو محاولة تصويبها؛ ولكن علينا أولا أن نسلم بذلك الانتقال، مادام يشكّل جزءا من اللعبة السردية، فنقبل على الفور وبلا تدقيق شيةً مُتخيل زمن الحكاية<sup>١</sup>، هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي والذي سنتناوله (مع ما يتضمنه هذا التناول من تحفظ ورضى في آن واحد) بصفته زمناً — كاذبا.

بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديداً أساسية ثلاثة هي: الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني للكاذب لتنظيمها في الحكاية، وهي الصّلات التي ستكون موضوع هذا الفصل الأول؛ والصّلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صِلات السرعة، التي ستكون موضوع الفصل الثاني؛ وأخيرا صِلات التواتر، أي — بعبارة تقريبية فقط — العلاقات بين قدرات

١. م ع. — مرة أخرى بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، وهي العلاقات التي سيخصّص لها الفصل الثالث.

## المفارقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني للحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتأبّع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى كروايات آلان روب - كروييه، التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوّشا عمدا. ومن البدهي أيضا أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيكية ليست - على العكس من ذلك - ممكنة في أغلب الأحيان فحسب (لأن الخطاب السردى فيها لا يقلب أبدا ترتيب الأحداث دون أن ينبّه على ذلك)، بل هي ضرورية أيضا، وذلك للسبب نفسه بالضبط: وهو أنه عندما يُستهل مقطع سردي بإشارة مثل: «قبل ذلك بثلاثة أشهر...»، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد يعلّم في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قَبْل في القصة: فهذا وذاك - أو بعبارة أفضل فالصلة (صلة التقابل أو التنافر) بين هذا وذاك أساسية للنص السردى؛ وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليس اقتصارا على النص، بل هو - بكل بساطة - قتل له .

ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (كما سأسمّي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية) وقياسها، يسلمان ضمينا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية. ويبدو أن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تنقيد، في تمفصلاتها الكبرى على الأقل، بالترتيب الزمني؛ لكن تقاليدنا الأدبية (الغريبة) بُدّئت - على العكس من ذلك - بأثر مفارقة زمنية متميز، ما دام السارد، وقد تطرق للشجار بين آخيلوس وأكامنون، الذي يعلنه منطلقا لحكايته ex hou de

(ta prôta)، يعود، منذ البيت الثامن من ملحمة «الإلياذة»<sup>\*</sup>، نحو عشرة أيام إلى الوراء لعرض سبب ذلك الشجار في حوالي أربعين ومائة بيت استعادي (إهانة خروسييس – غضب أفولون – الطاعون). ونحن نعلم أن هذه البداية من الوسط المتبوعة بعودة تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة، ستصير إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية، ونعلم أيضا إلى أي حد ظل أسلوب السرد الروائي مخلصا في هذا الصدد لأسلوب سلفه البعيد<sup>(3)</sup>، وهذا حتى في خضم القرن التاسع عشر «الواقعي»: فللاقتناع بهذا الأمر، يكفي التفكير في بعض افتتاحيات بلزاك، كافتتاحيتي رواية «سيزار بيروتو»<sup>\*</sup>، أو رواية «الدوقة ده لانجي»<sup>\*</sup>. ويتخذ دارتيز مبدأ يستعمله لوميان ده ريميري<sup>(4)</sup>، وسيأخذ بلزاك نفسه على استدال كونه لم يبدأ رواية «دير شترتوني پارما»<sup>\*</sup> بحادثة واقرو، مختزلا «كل ما سبق في حكاية معينة يحكيها فابريس أو تُحكى عنه فيما هو يرقد في القرية الفنلندية التي يُجرح فيها»<sup>(5)</sup>. ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكار حديث: إنها على العكس من ذلك أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي .

ثم إننا إذا أمعنا النظر في الآيات الأولى من ملحمة «الإلياذة» والتي أشرنا إليها منذ حين، أدركنا أن حركتها الزمنية أشد تعقيدا مما قلته. هاهي ذي بترجمة پول مازون:

تغني – أيتها الإلهة – بغضب آخيلوس ابن فيلا؛ ذلك الغضب البغيض الذي أورث الأخائيين آلاما بلا عدد وألقى بكثير من نفوس الأبطال الأئمة طعاما لهائذس، في حين جعل هؤلاء الأبطال أنفسهم فريسة الكلاب وكل الطيور الجارحة – تنفيذا لمشية زفس. وذلك من يوم ما فرّق شجار أولا بين ابن أترو، حامى شعبه، وآخيلوس النبيل. فمن من الآلهة إذن زجّ بهما في ذلك الشجار أو القتال؟ إنه ابن ليتو وزفس: فهو الذي أثبت حفيظته على الملك، فضخم بالجيش كله محنة قاسية، كان الناس يمشون منها محتضرين؛ وذلك لأن ابن أترو كان قد أهان كاهنه خروسييس<sup>(6)</sup>.

وهكذا، فإن أول موضوع سردي أشار إليه هوميروس هو غضب آخيلوس،

\* Ἰλιάς.

\* César Birotteau.

\* La Duchesse de Langeais.

\* La Chartreuse de Parme.

والثاني هو آلام الأخائيين، التي هي نتيجته فعلاً؛ لكن الثالث هو الشجار بين آخيلوس وأكامنن، الذي هو سببه المباشر وبالتالي فهو أسبق منه؛ ثم - إذا استمررنا في الرجوع صراحة من سبب إلى سبب - الطاعون، الذي هو سبب الشجار؛ وأخيراً إهانة خروسييس، التي هي سبب الطاعون. إن العناصر الخمسة المشكلة لهذا المطلع، والتي سأسميها أ، ب، ج، د، هـ بناء على ترتيب ظهورها في الحكاية، تشغل في القصة المواقع الزمنية: 4، 5، 3، 2، 1 على التوالي: الأمر الذي يستتبع هذه الصيغة الرياضية\* التي ستركب نوعاً ما صلات التتابع: أ 4 - ب 5 - ج 3 - د 2 - هـ 1. وهذا يقربنا بعض التقريب من حركة عكسية بانتظام<sup>(7)</sup>.

والآن علينا أن نتوغل بمزيد من التفصيل في تحليل المفارقات الزمنية. وأستعير من كتاب «جان ساتفوي» مثلاً نموذجياً إلى حد ما. إن الوضع، الذي سيُعتبر عليه تحت شتى الأشكال في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»، هو وضع المستقبل الذي يصير حاضراً والذي لا يشبه الفكرة التي كانت سائدة عنه في الماضي. يعثر جان، بعد عدة سنوات، على الفندق الذي تسكنه ماري كوسيشيف، التي أحبها فيما مضى، فيقارن مشاعره في الوقت الحاضر بتلك التي كان يعتقد فيما مضى أنه سيشعر بها اليوم:

كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمتها سائحاً حتى ذلك المكان. ولكنه كان يتذكرها من غير تلك الكآبة التي كان يعتقد آنذاك أنه سيلوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار لا يحبها. ذلك لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدماً على لامبالته الآتية، هو حبه. وذلك الحب صار غير موجود<sup>(8)</sup>.

يقوم التحليل الزمني لمثل هذا النص، أولاً على تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة. ونكشف هنا باختصار تسعة مقاطع موزعة على موقعين زمنيين سنسميها 2 (الآن) و 1 (فيما مضى)، وذلك بغض النظر هنا عن طابعها الاجتراري («أحياناً»): المقطع أ على الموقع 2 («كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً»)، ب على الموقع 1 («الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمتها سائحاً حتى ذلك المكان»)، ج على 2 («لكنه كان يتذكرها من غير»)، د على 1 م.ع. - أصفاء رياضية - نغاوراً - إلى كلمة صيغة، حتى يمر فيها وبين الصيغة بالمعنى الذي حُصِّل له الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(«الكآبة التي كان يعتقد آنذاك»)، هـ على 2 («أنه سيدوقها ذات يوم لو أنه أحس بأنه صار لا يُحبها»)، و على 1 («لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدما»)، ز على 2 («على لا مبالاته الآتية»)، ح على 1 («هو حبه»)، ط على 2 («وذلك الحب صار غير موجود»). ومن ثم فالصيغة الرياضية للمواقع الزمنية هنا هي:

$$أ2 - ب1 - ج2 - د1 - هـ2 - و1 - ز2 - ح1 - ط2،$$

أي تُعرج تام. ونلاحظ عَرَضاً أن صعوبة هذا النص عند القراءة الأولى تتأني من الكيفية - المنظمة ظاهرياً - التي يحذف بها بروسست هنا الصوى الزمنية الأكثر أولية (فيما مضى، الآن)، والتي على القاري أن يستكملها ذهنياً حتى لا يختلط عليه الأمر. لكن جرد المواقع وحده لا يستنفذ التحليل الزمني، ولو آنحصر في قضايا الترتيب، ولا يسمح بتحديد وضع المفارقات الزمنية، بل لا بد أيضاً من تحديد الصِّلات التي تجمع بين المقاطع.

فإذا اعتبرنا المقطع أ منطلقاً سردياً، وبالتالي في موقع مستقل، نُحدِّد المقطع ب - طبعاً - بأنه مقطع استعادي؛ وهي استعادة يمكن نعتها بالذاتية، بمعنى أنها تتولاها الشخصية نفسها التي لا تزيد حكايتها على أن تروي الأفكار الحالية («كان يتذكر...»); ومن ثم فالمقطع ب تابع زمنياً للمقطع أ، لأنه يتحدد بأنه استعادي بالقياس إلى المقطع أ. ويأشر المقطع ج عودة بسيطة إلى الموقع الابتدائي، دون تبعية. ويقوم المقطع د مرة أخرى بالاستعادة، ولكنها استعادة تتولاها الحكاية مباشرة هذه المرة: فالظاهر أن السارد هو الذي يشير إلى غياب الكآبة، ولو أن البطل يلاحظ هذا الغياب. ويردنا هـ إلى الحاضر، ولكن بكيفية مختلفة تماماً عن ج، لأن الحاضر يُنظر إليه هذه المرة انطلاقاً من الماضي، و«من وجهة نظر» ذلك الماضي: إنه ليس مجرد عودة إلى الحاضر، بل هو استشراف (ذاتي طبعاً) للحاضر في الماضي، ومن ثم فالمقطع هـ تابع للمقطع د، كما كان المقطع د تابعا للمقطع ج، بينما كان ج مستقلاً كالمقطع أ. ويردنا المقطع و إلى الموقع 1 (الماضي) على مستوى أعلى من الاستشراف هـ - وهو مجرد عودة مرة أخرى، لكنها عودة إلى 1، أي إلى موقع تابع. والمقطع ز استشراف مرة أخرى، ولكنه استشراف موضوعي هذه المرة، لأن جان الوقت الماضي لم يكن يتوقع أن تكون نهاية حبه الآتية لاُمبالأة بالضبط، بل كآبة على توقفه عن الحب. والمقطع ح هو - كالمقطع و - مجرد عودة إلى 1. وأخيراً فإن المقطع ط (مثل ج) مجرد عودة إلى 2، أي إلى المنطلق.



ومن ثم فهذا المقتطف الوجيز يقدم باختصار عينة متنوعة جدا من مختلف العلاقات الزمنية الممكنة: استعادات ذاتية وموضوعية، استشرافات ذاتية وموضوعية، عودات بسيطة إلى كل من هذين الموقعين. وبما أن التمييز بين المفارقات الزمنية الذاتية والموضوعية ليس ذا طابع زمني، بل يتعلق بمقولات ستعرفها في الفصل الخاص بالصيغة، فإننا سنجمده الآن؛ ومن جهة أخرى، وتجنباً للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائياً ظواهر ذاتية، مثل «استشراف» أو «استعادة»، فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حياداً: فندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية – الذي هو مصطلح عام – للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين\*، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماماً في الاستباق والاسترجاع<sup>(9)</sup>.

ويمكننا هذا التحليل للصلات التركيبية (التبعية والتناسق) بين المقاطع، يمكننا الآن من أن نستبدل بصيغتنا الرياضية الأولى التي لم تكن تُبرز إلا المواقع، صيغة رياضية ثانية تُظهر العلاقات والاندماجات:

$$أ 2 [1] ج 2 [د 1 (هـ 2) و 1 (2) ح 1] ط 2.$$

هنا نتبين بوضوح الاختلاف في الوضع بين المقاطع أ و ج وط من جهة، والمقطعين هـ و ز من جهة أخرى، والتي تحتل كلها الموقع الزمني نفسه، ولكن ليس على المستوى التراتبي نفسه. ونتبين أيضاً أن الصلات الحركية (الاسترجاعات والاستباقات) تتموقع عند انفتاحات المعقوفين أو القوسين، بما أن الانغلاقات تتفق مع عودات بسيطة. ونلاحظ أخيراً أن المقتطف المدروس هنا محكم الإغلاق، بما أن مواقع الانطلاق يُعاد دمجها بدقة على كل مستوى: سنرى أن الأمر ليس كذلك دائماً. طبعاً، إن العلاقات العددية تمكن من التمييز بين الاسترجاعات والاستباقات، لكننا نستطيع توضيح تلك الصيغة الرياضية توضيحاً أكثر، كهذه مثلاً:

٢٠٤. - الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية

$$2\alpha \left[ \begin{array}{c} \text{استرجاع} \\ 1\alpha \quad (2\alpha) \quad 1\alpha \quad (2\alpha) \quad 1\alpha \\ \text{استباق} \quad \text{استباق} \end{array} \right] 2\beta \left[ \begin{array}{c} \text{استرجاع} \\ 1\beta \end{array} \right]$$

لقد كان هذا المقتطف ينطوي على ميزة (تعليمية) واضحة، هي أنه بنية زمنية منحصرة في موقعين. غير أن ذلك وَضِعَ نادر جداً؛ وقبل أن ننصرف عن المستوى السردى الأصغر، نقبس من كتاب «سدوم وعامورة» نصاً أشد تعقيداً (ولو حصرناه - كما سنفعل - في مواقعه الزمنية الأكثر عمومية، مهملين بعض الفروق الدقيقة)، يوضح جيداً الموجودة الزمنية المميزة للحكاية الهرموسية. نحن بصدد الحفلة الساهرة عند الأمير ده كيرمانت، وقد روى سوان لحارسيل منذ حين اعتناق الأمير للسدرهفوسية\*، الذي يرى فيه - بتحيزٍ ساذج - دليلاً على الذكاء. وإليك كيف تتابع حكاية مارسيل القول (وأشير بحرف أبجدي إلى بداية كل مقطع متميز):

(أ) كان سوان يرى الآن أولئك الذين يشاركونه الرأي أذكاءً بلا تمييز، وأعني صديقه القديم الأمير ده كيرمانت، ورفيقي بلوخ، (ب) الذي كان قد أبعدته حتى الآن، (ج) والذي دعاه للغداء. (د) وقد استمال سوان بلوخاً استمالة شديدة لما قال له إن الأمير ده كيرمانت كان درهفوسياً. «علينا أن نطلب منه أن يوقع لوائحنا من أجل يكار؛ فقد يُحدث ذلك التوقيع أثراً عظيماً، باسم كاسمه». ولكن سوان، الذي يجمع بين يقينه الشديد بصفته [إسرائيلي] واعتداله اللبق بصفته

\* م.ع - الدرهفوسية (dreyfusisme): نسبة إلى ألفريد درهفوس (1859-1935). وهو ضابط يهودي فرنسي كبير بهيئة أركان حرب الجيش الفرنسي؛ قدم للمحاكمة العسكرية عام 1894 بتهمة الخيانة العظمى وتسريب معلومات إلى الأعداء الألمان وحكم عليه بالسجن والتقي. وبعد بضع سنوات اكتشفت السلطات براءته وثارت ثائرة الراديكاليين، واتهموا هيئة الأركان بالتواطؤ لأنها تضم أنصاراً لرجال الدين والملك وأعداء للسامية. وعاد درهفوس إلى الجيش عام 1906 ونال وسام الشرف. واهتزت الحياة السياسية الفرنسية والحياة الأدبية من الأعماق مع هذه القضية وثارت حملة صحفية ومظاهرات ومصادمات بين المثقفين والاشتراكيين والراديكاليين الفرنسيين من جانب وقادة الجيش والكنيسة من جانب آخر، واتهم الجانب الأول الأخير بالعداء للجمهورية والبحث عن مبرر لإقامة نظام سلطوي مستبد. وظل العداء كامناً خلال الجمهورية الثالثة. تعرف هذه القضية بقضية درهفوس (1884-1906): بالفرنسية affaire Dreyfus؛ والإنكليزية Dreyfus Case.

رجل مجتمع، (هـ) والذي كان أكثر تعوداً لماتين الصفيتين (و) من أن يستطيع التخلص منهما في هذا الوقت المتأخر، رفض السماح لبلوخ بأن يبعث للأمير منشور يوقعه، ولو بكيفية تبدو كأنها من تلقاء ذاته. وكان سوان يكرر قائلاً: «لا يمكنه أن يقوم بذلك، لا ينبغي أن نطلب المستحيل. هذا رجل أسطوري قطع آلاف الفراسخ كي يصل إلينا. إنه يمكن أن يفيدنا كثيراً. ولو وقّع لاحتكم، لعرض نفسه لخطر أهله ببساطة، ولعوقب بسببنا، وربما ندم على تصرّفاته ولما قام بها بعد ذلك». وفوق ذلك، رفض سوان التوقيع باسمه الخاص. فقد كان يراه أكثر عبرانية من ألا يخلف أثراً شيئاً. ثم إذا كان يستحسن كل ما يتصل بالمراجعة، فإنه لم يكن يود الانضمام قطعاً إلى الحملة المناهضة للروح العسكرية. فقد كان يحمل، (ز) وهو ما لم يكن قد فعله حتى الآن، الوسام (ح) الذي كان قد ناله ككل جندي شاب، في حرب السبعين، (ط) وأضاف إلى وصيته ملحفاً كي يطالب، (ي) على عكس تداييه السابقة، (ك) بأن تُرد أجداد حربية إلى رتبته بصفته فارساً في فيلق الشرف. وهي مطالبة جمعت حول كنيسة كومبري سرية بأكملها من (ل) أولئك الفرسان الذين كانت فرانسواز تبكي مستقبلهم فيما مضى، عندما كانت تفكر (م) في أفق حرب ما. (ن) وباختصار، لقد رفض سوان توقيع منشور بلوخ رفضاً جعل رفيقي يحكم عليه بأنه فاتر ومُعدى بالقومية ووطنية متزمت، مع أنه كان مشتهراً لدى كثير من الناس بأنه دريفوسسي ساخط. (س) تركني سوان دون أن يصافحني حتى لا يضطر إلى التوديع، إلخ<sup>(10)</sup>.

لقد تبّينا هنا إذن (ومرة أخرى بكيفية تقريبية جداً، وعلى سبيل الإيضاح فقط) خمسة عشر مقطعاً سردياً، تتوزّع على تسعة مواقع زمنية. وإليك تلك المواقع بترتيبها الزمني: 1. حرب سنة 1870؛ 2. طفولة مارسيل في كومبري؛ 3. قبل حفلة كيرمانت الساهرة؛ 4. حفلة كيرمانت الساهرة التي يمكن أن نموقعها في سنة 1898؛ 5. دعوة بلوخ (اللاحقة بالضرورة لهذه الحفلة الساهرة، التي يتغيب عنها بلوخ)؛ 6. غداء سوان - بلوخ؛ 7. تحرير ملحق الوصية، 8. جنازة سوان؛ 9. الحرب التي «تفكر» فرانسواز في «أفق»ها، والتي لا تشغل - إذا شغنا الدقة التامة - أي موقع محدّد، ما دامت افتراضية فقط، ولكننا نستطيع أن نطابقها مع حرب 1914-1918، وذلك حتى نموقعها في الزمن ونبسّط الأمور. ومن ثم ستكون الصيغة الرياضية كالآتي:

4أ - 3ب - 5ج - 6د - 3هـ - 6و - 3ز - 1ح - 7ط - 3ي - 8ك - 2ل - 9م - 6ن - 4س.

وإذا قارنًا البنية الزمنية لهذا المقتطف بالبنية الزمنية للمقتطف السابق، لاحظنا - علاوة على العدد الأكبر من المواقع - اندماجا تراتبيا أشد تعقيدا، ما دام م مثلا متوقفا على ل، المتوقف على ك، المتوقف على ط، المتوقف على الاستباق الكبير د - ن. ومن جهة أخرى، فإن بعض المفارقات الزمنية، مثل ب و ج، تتجاوز دون عودة صريحة إلى الموقع الأساسي: فهما إذن على مستوى التبعية نفسه، وهما متناسقان فيما بينهما ببساطة. وأخيرا، فإن المرور من ج 5 إلى د 6 ليس استباقا حقيقيا، مَا دُمَّا لن نعود أبدا إلى الموقع 5؛ ومن ثم فهو مجرد حذف للزمن المنقضي بين 5 (الدعوة) و 6 (الغذاء)؛ والحذف، أو القفز إلى الأمام دون عودة، ليس مفارقة زمنية طبعاً، بل هو مجرد تسريع للحكاية سندرسه في الفصل الخاص بالمدة: فهو يؤثر حقا في الزمن، ولكن ليس من زاوية الترتيب، الذي يهنا وحده هنا، ومن ثم لن نشير إلى هذا المرور من ج إلى د بمعقوفين، بل سنشير إليه بخط صغير فقط يدل على تتابع محض. فإليكُم إذن الصيغة الرياضية التامة:

4- [ب3] 5- [د6 (ه3) و6 (ز3) ح1 (ط7 > ي3 > ك8 (ل2 > م9 >)) ن6] س4.

ونصرف الآن عن المستوى السردى الأصغر لنتناول البنية الزمنية لرواية «بمحا...» منظورا إليها في تمفصلاتها الكبرى. ومن المسلم به ألا يستطيع تحليل على هذا المستوى أن يأخذ بعين الاعتبار التفاصيل التي تتعلق بصعيد آخر، وأن يصدر بالتالي عن أحد التبسيطات الأكثر تقريية: فنحن نمرُّ هنا من البنية الصغرى إلى البنية الكبرى.

يتطرق المقطع الزمني الأول من رواية «بمحا...» الذي تُخصَّص له الصفحات الست الأولى من الكتاب، يتطرق للحظة يستحيل التأريخ لها بدقة، ولكنها تقع في لحظة متأخرة إلى حد ما من حياة البطل<sup>(11)</sup>، أي في الفترة التي كان ينام فيها مبكرا ويكابُدُّ الأرق، فيقضي قسطا كبيرا من ليلته في تذكر ماضيه. ومن ثم فهذا الزمن الأول في الترتيب السردى ليس الأول في الترتيب القصصى. فلنستيق تممة التحليل، ولنخصص له من الآن الموقع 5 في القصة. ومن ثم: أ 5.

والمقطع الثاني (الجزء I، من ص. 9 إلى ص. 43\*)، هو حكاية السارد - الذي ثلِّهه بوضوح ذكريات البطل المصاب بالأرق (والذي يؤدِّي هنا وظيفة ما

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الجزء I من ص. 7 إلى ص. 33.

يسميه مارسيل مولر<sup>(12)</sup> : الذات الوسيطة) - لحادثة محدّدة جدا ولكنها مهمة جدا من حادثات طفولته في كومبري، ألا وهي: المشهد الشهير لما يسميه «مأساة نوم»<sup>(هـ)</sup>، والذي في غضونه سينتهي الأمر بأمه، التي منعتها زيارة سوان من أن تمنحه قبّلته المسائية المعتادة، إلى أن تذعن - وهو «الاستسلام الأول» الحاسم - لإلحاحاته فتُمضي الليلة بالقرب منه: ب 2.

ويردُّنا المقطع الثالث (الجزء I، ص. 43-44) بإيجاز شديد إلى الموقع 5، الذي هو موقع حالات الأرق: ج 5. ومن المحتمل أن يقع المقطع الرابع في مكان ما من تلك المرحلة، ما دام يُحدث تعديلا في مضمون حالات الأرق<sup>(13)</sup>: إنها حادثة حلوى المادلين (الجزء I، من ص. 44 إلى ص. 48)، التي يستعيد فيها السارد جانباً كاملاً من طفولته («من كومبري، كل ما لم يكن مسرح نومي ومأساته») ظل حتى ذلك الحين متوارياً (أو محفوظاً) في نسيان ظاهر: د 5. ومن ثم يليه مقطع خامس، وهو عودة ثانية إلى كومبري، ولكنها أرحب من الأولى في سعتها الزمنية، ما دامت تشمل هذه المرة (مع حذف طبعاً) طفولة السارد كلها في كومبري. ومن ثم سيكون قسم «كومبري» II (الجزء I، من ص. 48 إلى ص. 186\*) في نظرنا: هـ 2، المتزامن مع ب 2، ولكنه يتجاوزه كثيراً، كما يتجاوز المقطع ج 5 المقطع د 5، ويتضمنه.

ويعود المقطع السادس (الجزء I، ص. 186-187\*) إلى الموقع 5 (حالات الأرق): إنه إذن و 5، الذي لا يزال يقوم واسطة لاسترجاع ذاكري، موقعه أقدم المواقع الزمنية جميعاً ما دام سابقاً لميلاد البطل: قسم «حب لسوان» (الجزء I، من ص. 188 إلى ص. 382\*)، وهو المقطع السابع: ز 1.

المقطع الثامن، وهو عودة قصيرة جداً (الجزء I، ص. 383\*) إلى موقع حالات الأرق، أي ح 5، الذي يفتح مرة أخرى استرجاعاً، مجهضاً هذه المرة ولكن وظيفته الإعلانية أو التأشيرية تبدو جلية للقارئ اليقظ: تذكر غرفة مارسيل

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: I، 34-36.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: I، 37-142.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: I، 143.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: I، 144-292.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: I، 293.

بالبليك في نصف صفحة (الجزء I، ص. 383\* دائما)، وهو المقطع التاسع ط 4، الذي يتناسق معه مباشرة - وهذه المرة دون عودة محسوسة إلى محطة حالات الأرق - سرُّ هواجس سفر البطل إلى باريس (الذي هو أيضا سرُّ استعاديِّ بالقياس إلى المنطلق)، قبل إقامته في البليك بعدة سنوات؛ ومن ثم سيكون المقطع العاشر هو ي 3: المراهقة السباريزية، غراميات مع جيلبيرت، معاشر السيدة سوان، ثم - بعد حذف - إقامة أولى في البليك وعودة إلى باريس والدخول إلى وسط كيرمانت، إلخ؛ بعدئذ توطدت الحركة، وصار السرد - في تمفصلاته الكبرى - منتظما ومتقيدا بالترتيب الزمني، وذلك بحيث يمكننا، على مستوى تحليلنا هنا، أن نعتبر المقطع ز 3 متادا مع تنمة رواية «بحثا...» ونهايتها كلها.

ومن ثم فالصيغة الرياضية لهذه البداية هي، حسب أعرافنا السابقة:

أ5[ب2]ج5[د5(ه2)]و5[ز1]ح5[ط4]ي3...

هكذا تبدي رواية «بحثا عن الزمن الضائع» بحركة تَوسانٍ\* واسعة انطلاقا من موقع جوهرى - مهيمن استراتيجيا - هو الموقع 5 (حالات الأرق) طبعا، مع متغيره 5' (حلولى المادلين)، وهما موقعا «الذات الوسيطة»، المصابة بالأرق أو المتمتعة بمعجزة الذاكرة اللاإرادية، التي توجه ذكرياتها الحكاية كلها، الأمر الذي يضيف على النقطة 5-5' وظيفة نوع من المحطة الاضطرارية، أو التوزيع السردى إن صح التعبير: فالمرور من قسم «كومبري I» إلى قسم «كومبري II»، ومن قسم «كومبري II» إلى قسم «حب لسوان»، ومن قسم «حب لسوان» إلى قسم «بالبليك»، يقتضى الرجوع باستمرار إلى ذلك الموقع، المركزى ولو أنه منحرف المركز (ما دام لاحقا)، والذي لا يرتخى قيده إلا عند المرور من البليك إلى باريس، مع أن هذا المقطع الأخير (ز 3) تابع هو الآخر (بصفته متناسقا مع المقطع السابق) لنشاط الذات الوسيطة الذاكرى، وبالتالي استرجاعى هو أيضا. والاختلاف - الرئيسى طبعا - بين هذا الاسترجاع وكل الاسترجاعات السابقة، هو أنه يظل مفتوحا، وأن سعته تكاد تلتبس برواية «بحثا...» كلها: الأمر الذي يعنى من بين ما يعنيه أن هذا

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 293.

\* م.ع. - التوسان : رحلة يقام بها إلى مكاب ما ثم يُرجع إلى نقطة الانطلاق عبر الطريق نفسها عادة.

الاسترجاع سينضم إلى نقطة بثه الذاكرة\* - المنغمة ظاهريا في أحد حذفه - ويتجاوزها، من غير أن يشير إلى ذلك ومن غير أن يتبينه فيما يبدو. وستمحّص هذه الخاصية فيما بعد. أما الآن، فلنقتصر على تسجيل هذه الحركة التعرجية، هذا التلمس الأولي، وشبه التلقيني والاسترضائي:

5-2-5-5-2-5-1-5-4-3-...

المتمضمّن هو نفسه سلفا - ككل ما تبقى - في الخلية الجينية للصفحات الست الأولى التي تطوف بنا من غرفة إلى غرفة، ومن زمن إلى زمن، ومن باريس إلى كومبري، ومن ضونصير إلى بالبيك، ومن البندقية إلى طانصونفيل. ثم إن هذا التطواف مراوحة ثابتة، بالرغم من عوداتها المستمرة، ما دام قسم «كومبري I» المنتظم، يليه - بفضلها - قسم «كومبري II» الأرحب، وقسم «حب لسوان» الذي هو أقدم ولكنه ذو حركة أحادية الاتجاه، وأخيرا قسم «اسم بلد: الاسم\*»، الذي انطلقا منه تضمن الحكاية نهائيا سيرها وتجذّ وتيرتها.

هذه الافتتاحيات ذات البنية المعقدة، والتي تبدو كأنها تحاكي صعوبة البداية المحتومة حتى تغلب عليها خير ما يكون التغلب، موجودة على ما يبدو في التقاليد الأكثر عراقة وثباتا: فقد سبق أن لاحظنا انطلاق ملحمة «الإلياذة» انطلاقا منحرفا، ويجب التذكير هنا بأن عُرف البداية من الوسط قد أضيف إليه أو رُكّب عليه - خلال العصر الكلاسي كله - عُرف الاندماجات السردية (زيّد يروي أن عمروا يروي أن...) التي لا تزال تشتغل - وسنعود إلى هذا فيما بعد - في كتاب «جان سافنوي»، والتي تمنح السارد مهلة وضع صوته. وما يشكل خصوصية استهلال رواية «بجها...»، هو طبعا تكاثر الإلحاحات الذاكرة، وبالتالي تكاثر البدايات، التي يمكن كلّ واحدة منها (إلا الأخيرة) أن تبدو فيما بعد كأنها ديباجة تمهيدية. فالبداية الأولى (أو البداية المطابقة) هي: «منذ زمان طويل وأنا أنام في ساعة مبكرة». والبداية الثانية (أو البداية الظاهرية للسيرة الذاتية) هي، بعد ست\* صفحات: «في كومبري، كل يوم فور انقضاء الظهيرة...». والبداية الثالثة (أو

\* م.ع. - نقطة بثه الذاكرة أو منطلقه الذاكري، أي القطة أو المطلق الذي تطلق منه الذاكرة في تذكّر أحداث الماضي.

\* «Le nom d'un pays : le nom».

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : خمس.

دخول التذكر اللاإرادي إلى مسرح الأحداث) هي، بعد أربع وثلاثين\* صفحة: «وهكذا، فخلال زمن طويل، عندما أستيقظ ليلاً وأعاود تذكر كومبري...». والبداية الرابعة (أو الاستئناف بعد حلوى المادلين، وهي البداية الحقيقية للسيرة الذاتية) هي، بعد خمس\* صفحات: «كومبري، من مسافة بعيدة، على بعد عشرة فراسخ من جميع الجهات...». والبداية الخامسة هي، بعد أربعين ومائة\* صفحة: منذ البدء، حبّ لسوان (وهو نسخة جديدة إن صح التعبير، نطّ أصلي لكل الغراميات الجروسستية)، والميلادان المقترنان (والخفيّان) لمارسيل وجيلبرت (قد يقول ستندال هنا: «سنعترف - ونحن نحذو حذو كثير من المؤلفين الخطيرين - بأننا قد بدأنا قصة بطلنا قبل ميلاده بسنة» - أفليس موضع سوان من مارسيل هو، بعد إجراء التغييرات الضرورية، موضع الملازم أول روبر من فابريس ضيل ضونكو؟ ذلك ما أتمناه بحسن نية)<sup>(14)</sup>. ومن ثم، فالبداية الخامسة هي: «للانتهاء إلى «النواة الصغرى»، إلى «الجماعة الصغرى»، إلى «العشيرة الصغرى»، لآل فيردوران...». والبداية السادسة هي، بعد خمس وتسعين ومائة\* صفحة: «من بين الغرف التي كنت أتذكر صورتها في أغلب الأحيان في ليالي إصابتي بالأرق...»، متبوعة مباشرة ببداية سابعة، وبالتالي - وكما ينبغي أن تكون - البداية الأخيرة، وهي: «لكن لم يكن أي شيء يشبه بالبيك الواقعية هذه أقل من تلك التي كنت قد حلمت بها غالباً...». وقد انطلقت الحركة هذه المرة، ولن تتوقف بعدئذ.

## المدى والسعة

لقد قلت إن تمة رواية «بخطا...» كانت تتبنى في تمفصلاتها الكبرى تنظيماً متقيّداً بالترتيب الزمني؛ لكن هذا الموقف القبلي العام لا ينفي وجود عدد كبير من المفارقات الزمنية التفصيلية، وهي: الاسترجاعات والاستباقات، ولكن أيضاً أشكال أخرى أكثر تعقيداً أو دقة، ربما أكثر تمييزاً للحكاية الجروسستية، وعلى كل حال أكثر ابتعاداً عن التسلسل الزمني «الواقعي» وعن الزمنية السردية الكلاسية في الوقت نفسه. وقبل التصدي لتحليل هذه المفارقات الزمنية، لنوضح جيداً أننا لا نهتم هنا إلا

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 26 صفحة.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 4 صفحات.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 107 صفحة.

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 149.



بتحليل زمني، محصور مرة أخرى في قضايا الترتيب وحدها، بغض النظر الآن عن قضايا السرعة والتواتر، وبُلبَ عن مميزات الصيغة والصوت التي يمكن أن تؤثر في المفارقات الزمنية كما يمكنها أن تؤثر في أي نوع آخر من المقاطع السردية. وسنهمل هنا، على الخصوص، تمييزا رئيسيا يعارض بين المفارقات الزمنية التي تتولاها الحكاية مباشرة، والتي تظل بالتالي على المستوى السردى نفسه الذي يوجد عليه ما يحيط بها (كالآيات 7-12 من ملحمة «الإلياذة»، مثلا، والفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو») من جهة، والمفارقات الزمنية التي تنهض بها إحدى شخصيات الحكاية الأولى، والتي توجد بالتالي على مستوى سردي ثان (كالأناشيد IX-XII من ملحمة «الأوديسة» [حكاية عوليس]، مثلا، أو السيرة الذاتية لرافائيل ده فالنتين في القسم الثاني من رواية «الجلد المحبَّب»\*) من جهة أخرى. وبالطبع، سنجد هذه المسألة - التي ليست خاصة بالمفارقات الزمنية مع أنها تتعلق بها تعلقاً رئيسياً - سنجدها ثانية في الفصل المكرس للصوت السردى.

يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية): سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا - وهذا ما نسميه مسحتها. وهكذا فعندما يذكر هوميروس، في النشيد XIX من ملحمة «الأوديسة»، الظروف التي كان قد أصيب فيها عوليس، وهو بعدُ فتى، بالجُرح الذي لا يزال يحمل أثره في اللحظة التي تستعد فيها أوريكليا لغسل قدميه، فإنه يكون لهذا الاسترجاع (الذي يشغل الآيات 394-466) مدًى من عدة عقود وسعة من بضعة أيام. ويبدو أن وضع المفارقات الزمنية، المحدد هكذا، ليس إلا مسألة كثرة أو قلة، قضية قياس خاص بكل مناسبة على حدة، عمل مُوقَّت لا أهمية نظرية له. غير أنه من الممكن (ومن المفيد، في رأبي) توزيع مميزات المدى والسعة - بكيفية عارضة - بالقياس إلى بعض اللحظات الملائمة من الحكاية. وينطبق هذا التوزيع (بكيفية مماثلة إلى حد كبير) على الفئتين الكبيرين من المفارقات الزمنية؛ ولكن، تيسيرا للعرض وتفاديا لخطر الإفراط في التجريد، سنتناول أولا الاسترجاعات وحدها، على أن نوسّع الإجراء فيما بعد .

\* *La peau de chagrin*.

## الاسترجاعات

يُشكّل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي يضاف إليها – حكاية ثانية زمنية، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردى الذي صادفناه منذ التحليل، الذي جربناه آنفاً، لمقتطف قصير جداً من كتاب «جان سانتوي». ونطلق، من الآن، تسمية «الحكاية الأولى» على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنية بصفتها كذلك. وبالطبع، يمكن الاندماجات أن تكون أشد تعقيداً – كما سبق أن تحققنا من ذلك – ؛ وبذلك يُمكن مفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها؛ وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما.

إن حكاية جرح عقوليس تتناول حادثة أسبق طبعا من المنطلق الزمني للـ«حكاية الأولى» في ملحمة «الأوديسة»، مع أننا – طبقاً لهذا المبدأ – نشمل في هذا المفهوم (مفهوم «الحكاية الأولى») الحكاية الاستعدادية لعوليس عند الفياسين، التي ترقى حتى سقوط طروادة. ومن ثم يمكننا أن ننتع بإلحارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. سنقول ذلك – مثلاً – عن الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» الذي تسبق قصته، كما يبيّن العنوان بوضوح («أسلاف سيزار بيروتو»\*)، المأساة التي يستهلها المشهد الليلي من الفصل الأول. وبالعكس، سننتع بالاسترجاع الداخلي الفصل السادس من رواية «مدام بوفاري»\*، المخصص لسنوات ترهّب إيما، اللاحقة طبعا لولوج شارل الثانوية، الذي هو منطلق الرواية، أو أيضاً بداية حكاية «آلام المخترع»\*، التي تصلح لإطلاع القارئ، بعد حكاية مغامرات لوسيان ده ريميري السابريزية، على ما كانت عليه حياة دافيد صيشار آنذاك في أنكوليم<sup>(15)</sup>. ويمكن أيضاً أن نتصور، ونصادف أحياناً، استرجاعات مختلطة، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها : ذلك هو شأن قصة دي كروي في رواية «مانون ليسكو»\*، التي ترقى إلى

\* «Les antécédents de César Birotteau».

\* *Madame Bovary*.

\* «Souffrances de l'inventeur».

\* *Manon Lescaut*.

عدة سنوات قبل اللقاء الأول مع الرجل الوجيه، وتتلاحق حتى لحظة اللقاء الثاني، التي هي لحظة السرد أيضا.

ليس هذا التمييز تافها كما قد يبدو لأول وهلة. فالاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية (أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة) تخضع فعلا للتحليل السردى بكيفية مختلفة تماما، وذلك على الأقل في نقطة تبدو لي جوهرية. فالاسترجاعات الخارجية – مجرد أنها خارجية – لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه «السابقة» أو تلك. وهذه طبعاً حالة بعض الأمثلة المذكورة آنفاً، وهي أيضاً – وبكيفية نموذجية كذلك – حالة قسم «حب لسوان» في رواية «بمحا عن الزمن الضائع». وليس ذلك حال الاسترجاعات الداخلية، التي حقها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي – نتيجة لذلك – على خطر واضح هو خطر الحشو أو التضارب. ومن ثم لا بد لنا من تناول مشاكل التداخل هذه عن كثب.

بادئ ذي بدء، سنقصي من دعوانا الاسترجاعات الداخلية التي أقترح تسميتها **غيرية القصة**<sup>(16)</sup>، أي الاسترجاعات التي تتناول خطأ قصصياً (وبالتالي مضموناً قصصياً) مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جداً – إما شخصية يتم إدخالها حديثاً ويريد السارد إضاءة «سوابق»ها، كما فعل كوستاف فلوير في شأن إيمّا في الفصل المذكور آنفاً؛ وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد، كما هو شأن دافيد في بداية حكاية «آلام المخترع». ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية، ومن البدهي ألا يستتبع التوافق الزمني هنا تداخلاً سردياً حقيقياً: هكذا الأمر، مثلاً، عندما يُطلعنّا استطراد استعادي من بضع صفحات، عند دخول الأمير ده فافهايم إلى صالون فيلثايزيس، على أسباب هذا الحضور، أي على طواري ترشيح الأمير لأكاديمية العلوم الأخلاقية<sup>(17)</sup>؛ أو عندما يلتقي سوان بسجلبيرت سوان التي صارت الآنسة ده فورشكيل، فتوضّح له أسباب هذا التغير في الاسم<sup>(18)</sup>. هكذا يأتي زفاف سوان وزفاف كل من سان – لو و«كامبريمير الصغير» وموت بيركوط<sup>(19)</sup>، لتلتحق بعد فوات الأوان بالخط الرئيسي للقصة – الذي هو سيرة مارسيل الذاتية –، دون أن تقلق امتياز الحكاية الأولى على الإطلاق.

وتختلف الاسترجاعات الداخلية **مثلية القصة**، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافا شديداً. وهنا يكون خطر التداخل واضحاً، بل محتوماً في الظاهر. والواقع أن علينا أن نميز هنا أيضاً بين فئتين.

الأولى، التي أسميها استرجاعات تكميلية، أو «إحالات»، تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تنظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً، وفقاً لمنطقي سردي مستقل جزئياً عن مُضيّ الزمن). ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذفاً مطلقاً، أي نقائص في الاستمرار الزمني. هكذا تأتي إقامة مارسيل في باريس سنة 1914، التي تُروى بمناسبة إقامة أخرى تمت سنة 1916، لتعوض جزئياً عن حذف عدة «سنوات طويلة» قضاهما البطل في إحدى المصححات<sup>(20)</sup>؛ ويفتح لقاء السيدة ذات اللباس الوردية في شقة الخال أدولف<sup>(21)</sup>، يفتح، وسط حكاية كومبري، باباً على الوجه السباريزي لطفولة مارسيل، وهو وجه مخجوب كلياً، ما عدا هذا الاستثناء، حتى المقطع الثالث من قسم «سوان». ولا شك في أن فجوات زمنية من هذا النوع هي التي يجب (افتراضياً) أن نجعل فيها بعض أحداث حياة مارسيل التي لم نعرفها إلا من خلال تلميحات استعادية وجيزة هي: سفره إلى ألمانيا مع جدته السابق لسفره الأول إلى بالييك، أو إقامته في جبال الألب السابقة لحادثة ضونفيسير، أو سفره إلى هولندا السابق لحفلة عشاء كيرمانت، أو أيضاً سنوات الخدمة العسكرية التي يتم ذكرها في عبارة معترضة أثناء نزهته الأخيرة مع شارلوس<sup>(22)</sup>، والتي تصعب مَوَقَعَتُها إلى حد كبير، نظراً لمدة الخدمة العسكرية في تلك الفترة.

ولكن هناك نوعاً آخر من الفجوات، التي لها طابع زمني أقل صرامة، والتي لا تقوم على إلغاء مقطع تزمّني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكّلة للوضع، في مرحلة تشمّلها الحكاية مبدئياً، وذلك، مثلاً، كأن يروي السارد طفولته وهو يجب، حجباً منظماً، وجود أحد أفراد أسرته (وهو ما قد يكون عليه موقف بروسست من أخيه روبر، لو اعتبرنا رواية «...بختاً» سيرة ذاتية حقيقية). هنا، لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية، كما في الحذف، بل تمرّ بجانب معطى من المعطيات. وهذا النوع من الحذف الجانبي سنسميه *paralipse* [نقصاناً]<sup>(23)</sup>، وذلك طبقاً للاشتقاق ودون كثير

من التشويه للاستعمال البلاغي. وبالطبع، فإن نقصان، كالحذف الزمني، يتلاءم جيدا مع سَدّ - الفراغ الاستعادي. وهكذا فإن موت سوان، أو بعبارة أدق أثره على مارسيل (لأن هذا الموت قد يمكن اعتباره في حد ذاته خارج سيرة البطل الذاتية، وبالتالي غيري القصة هنا) لم يُروَ في حينه؛ ومع ذلك لا يمكن أي حذف زمني أن يجد مكانه، مبدئيا، بين آخر ظهور لسوان (في حفلة كيرمانت الساهرة) ويوم حفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية الذي يندرج فيه الخبر الاستعادي لموته (24)؛ ومن ثم لابد من افتراض أن هذا الحدث المهم جدا في حياة مارسيل العاطفية («كان موت سوان قد هاجني آنذاك») كان قد أسقط جانبيا، على شكل نقصان. وهناك مثال أكثر وضوحا هو: أن نهاية ولع مارسيل بالدوقة ده كيرمانت، بفضل تدخل أمه الشبيهة بمعجزة، تشكل موضوع حكاية استعادية دون تحديد دقيق للتاريخ («ذات يوم...»)(25)؛ لكن بما أن الأمر يتعلق بجذته المريضة في هذا المشهد، فإنه لا بد لنا من وضعها طبعا قبل الفصل الثاني من قسم «كيرمانت II» (الجزء I، ص. 345\*)؛ ولكن أيضا، بعد الصفحة 204\*، طبعا، حيث نبين أن أوربان لما تتوقف «عن الاهتمام» به. ومع ذلك، لا يوجد هنا أي حذف زمني يمكن الكشف عنه؛ ومن ثم فقد أهمل مارسيل أن ينقل إلينا هذا الجانب في حينه، مع أنه جانب أساسي من حياته الداخلية. لكن الحالة الأكثر لفتا للنظر - ولو أن النقاد لا يُبرزونها إلا نادرا، وذلك ربما لأنهم يرفضون حملها على محمل الجد - هي حالة ابنة العمّة الصغيرة تلك الغامضة التي نعلم عنها، في اللحظة التي يعطي فيها مارسيل أريكة العمّة ليولي لقوادة، أنها عرف معها، فوق تلك الأريكة نفسها، «ملذات الحب لأول مرة»(26)؛ وهذا لا يحدث في أي موضع آخر غير كومبري، وفي تاريخ قديم جدا، ما دام من الواضح جدا أن مشهد «التلقين»(27) قد وقع «ساعة كانت عمتي ليولي قد استيقظت»، وما دما نعلم - فضلا عن ذلك - أن ليولي لم تعد تفارق غرفتها في السنوات الأخيرة(28). لنهمل القيمة الموضوعاتية المحتملة لهذا التصريح المتأخر، ولنسلم أيضا بأن إسقاط هذا الحدث من حكاية كومبري حذف زمني خالص، وذلك لأن إسقاط الشخصية من لائحة الأسرة لا يمكن أن يتحدد إلا بأنه نقصان، ولعل قيمته الرقابية أشد قوة. ومن ثم فإن ابنة العمّة هذه المستلقية على الأريكة ستكون في نظرنا - ولكل عُمر ملذاته - استرجاعا على نقصان .

م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 965.

م.ع. - في الترجمة الأمريكية . 861-862.

لقد تناولنا حتى الآن موضوعة الاسترجاعات (موضوعة استعادية) وكأن الأمر يتعلق دوماً بحدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء. والواقع أنه يمكن بعض الاستعدادات، وإن كانت مخصصة لأحداث مفردة، أن تحيل إلى حذف ترددية<sup>(29)</sup>، أي الحذف التي لا تقوم على جزء واحد من الزمن المنقضي، بل تقوم على عدة أجزاء تُعتبر متشابهة وتكرارية نوعاً ما: هكذا يمكن الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردي أن يحيلنا إلى أي يوم من أيام شهور الشتاء التي كان يعيش فيها مارسيل وأقاربه في باريس، في أي سنة سابقة للخصام مع الخال أدولف: فهو حدث مُفَرَّد بلا شك، ولكن موضعيته – في نظرنا – هي من طراز الصنف أو الفئة (فصل شتاء ما)، وليست من طراز الفرد (فصل شتاء بعينه). بل هكذا الأمر عندما يكون الحدث المروي بالاسترجاع ذا طابع ترددي في ذاته. هكذا ينتهي يوم الظهور الأول للـ«عصابة الصغيرة»، في كتاب «الفتيات المزهريات»، بحفلة عشاء في ريشيل ليس هو الأول؛ وحفلة العشاء هذه هي – عند السارد – مناسبة للالتفات بفكره إلى السلسلة السابقة التفاتاً يُحرَّر في جوهره بصيغة الماضي الناقص التكراري، ويروي عن كل حفلات العشاء السابقة دفعة واحدة<sup>(30)</sup>؛ ومن الواضح أن الحذف الذي تعوَّض عنه هذه الاستعادة لا يمكنه أن يكون هو نفسه إلا ترددياً. وبالمثل، فالاسترجاع الذي يختم كتاب «الفتيات المزهريات»، وهو آخر نظرة على باليك بعد العودة إلى باريس<sup>(31)</sup>، يتناول بكيفية تركيبية سلسلة القيلولات كلها التي كان على مارسيل – خلال إقامته كلها، وبأمر من الطبيب – أن يقوم بها كل صباح حتى منتصف النهار، بينما كانت صديقاته الفتيات يتنزهن على السد المشمس وبينما كان التناغم الصباحي يشع تحت نوافذه: هنا أيضاً يأتي استرجاع ترددي ليعوَّض عن حذف ترددي – بما أنه يتيح بذلك لهذا القسم من رواية «بحّاث...» أن ينتهي بالوقف المجيدة – أو الوقفة الذهبية – لشمس صيفية صافية، وليس برتابة عودة حزينة إلى البيت.

ومع الخط الثاني من الاسترجاعات (الداخلية) مثلية القصة، والتي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية، أو «تذكرات»، لن نفلت بعد من الحشو، لأن الحكاية تعود في هذا الخط على أعقابها جهاراً، وأحياناً صراحة. وبالطبع، لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً إلا نادراً؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي ما يسميه ليْمُرت Rückgriffe، أو

«عودات إلى الوراثة»<sup>(32)</sup>. لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية، ولاسيما عند بروس، تعوض إلى حد كبير عن ضعف اتساعها السردى.

ولابد طبعاً من أن ندرج ضمن هذه التذكيرات تلك التآهات الثلاثة المعروفة إلى الذاكرة اللاإرادية في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، والتي تحيل كلها (على عكس تأبّه حلوى المادلين) إلى لحظة سابقة في الحكاية، وهي: الإقامة في البندقية، وتوقف القطار أمام صف من الأشجار، والحفلة النهارية الأولى أمام البحر في باليك<sup>(33)</sup>. وهذه تذكيرات في حالتها الخالصة، مختارة أو مُختَلَقَة عمداً بسبب طابعها العرضي والمبتذل، ولكنها في الوقت نفسه توحى بمقارنة للحاضر بالماضي – وهي مقارنة مسلية هذه المرة، مادامت لحظة التأبّه مَرحة دائماً، ولو أنها تبتعث ماضياً مؤلماً في حد ذاته:

أدركت أن ما كان يبدو لي الآن غاية في الإمتاع كان هو صف الأشجار نفسه الذي كنت قد رأيت أن ملاحظته ووصفه يعثان على الملل<sup>(34)</sup>.

ومرة أخرى، فإن مقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد هي التي تحفز غالباً تذكيرات لا تلعب فيها الذاكرة اللاإرادية أي دور: هكذا الأمر عندما تذكر أقوال الدوق ده كيرمانت في الأميرة ده يارم («إنها تراك فناناً»)، عندما تذكر البطل – وتتيح للسارد فرصة تذكيرنا – بأقوال السيدة ده فيليانيزيس، الماثلة، في «سمو أميرة» أخرى، هي الأميرة ده لوكسمبورك<sup>(35)</sup>. ويقع التركيز هنا على التماثل؛ وبالعكس، يقع التركيز على التعارض عندما يقدم سان – لو مشيرته راحيل لمارسيل الذي يتعرف فيها لساعته العاهرة الصغيرة فيما مضى:

تلك التي كانت تقول للقوادة، منذ بضع سنوات، (...): «عدا مساء، إذن، إذا احتجت إلي لأجل شخص ما، فأرسلني في طلبي»<sup>(36)</sup>.

وهي، بالفعل، جملة تكاد تكرر نصياً تلك الجملة التي كانت تُقوّه بها «راحيل عندما كانت دو سينيور» في كتاب «الفتيات المزدهرات» :

اتفقنا إذن، أنا متحللة غداً من كل التزام، فإذا حاءك أحد فلا تسي أن تبعني في طلبي،<sup>(37)</sup>

بما أن متغير كتاب «كيرمانت...» يكاد يكون متوقّعاً سلفاً في هذه العبارات: كانت إنما تغير صيغة جملتها وهي تقول: «إذا ما احتجت إلي» أو «إذا احتجت إلى أحد ما».

والتذكير في هذه الحالة ذو دقة هاجسة بوضوح، ويربط ربطا مباشرا بين المقطعين - الأمر الذي يستتبع دسّ الفقرة التي تتناول سلوك راحيل الماضي في المقطع الثاني، وهي فقرة تبدو كأنها مقتلعة من نص المقطع الأول. وذلك مثال مدهش على المهجرة السردية أو - إن شئنا - على الانبثاق السردى .

وهناك أيضا مقارنة، في كتاب «السجينة»<sup>\*</sup>، بين التخاذل الذي ينم عنه مارسيل حاليا أمام ألبيرتين، والشجاعة التي كان قد تحلى بها فيما مضى أمام جيلبيرت، عندما كان لديه «قدرٌ كافٍ من القوة لهجرانها»<sup>(38)</sup>: إن هذا النقد الذاتي يضفي استعاديا على الحادثة الماضية معنى لم تكن قد اكتسبته في حينها. فوظيفة التذكيرات الأكثر ثباتا، في رواية «بحثا...»، هي - بالفعل - أن تأتي لتعُدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعتمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد .

إن الصيغة الأولى يُعَيِّنُها السارد نفسه بكيفية دقيقة جدا، عندما يكتب عن حادث السرنجات<sup>\*</sup> قائلا:

في هذه اللحظة بالذات لم أكن أتبين في ذلك أي شيء غير ما هو طبيعي جدا، أو ما هو غامض على الأكثر، أو ما هو غير دال على كل حال<sup>(39)</sup> .

وأیضا:

حادث فانتني تماما دلالتة القاسية، ولم أفهمها إلا بعد ذلك بزمان طويل.

وتلك الدلالة ستقدمها أندريه بعد وفاة ألبيرتين<sup>(40)</sup>، وهذه الحالة من التأويل المؤجل تقوم لنا مثلا تماما تقريبا على الحكاية المزدوجة، وذلك أولا من وجهة نظر مارسيل (السادجة)، ثم من وجهة نظر أندريه وألبيرتين (المتنورة)، حيث يبدد المفتاح - المسلّم أخيرا - كل نوع من «اللبس». وبكثير من التوسّع، فإن الالتقاء المتأخر بالآنسة ده سان - لو<sup>(41)</sup>، بنت جيلبيرت وروبير، سيكون فرصة سانحة لمارسيل من أجل «استئناف» عام لحادثات وجوده الرئيسية، وهي حادثات كانت

\* La prisonnière.

٥ م.ع. - السرنجة (Seringa) : جنس نباتات برية ونباتية.



حتى ذلك الحين ضائعة في عدم الدلالة بسبب تشتتها، وصارت الآن مجمعة فجأة، وأصبحت دالة بأن وُصِلَ بينها كلها، لأنها الآن مرتبطة كلها بوجود هذه الطفلة التي كان اسمها بالولادة سوان وكيرمانت، والتي هي حفيدة السيدة ذات اللباس الوردي، وابنة أخت شارلوس، والمذكّرة بـ«جهتي» كومبري في آن واحد، ولكن أيضاً بجاليك والشانزليزيه ولاغاسبوليغ وأوريان ولوگرنندان وموريل وجوييان...: إنها صدفة، احتمال، اعتبارية ملغاة بغتة، سيرة حياته «المأسورة» فجأة في شبكة بنوية وتماسك معنوي.

وبالطبع، إن مبدأ الدلالة الموجلة أو المعلقة هذا<sup>(42)</sup> مناسب تماماً في آلية اللغز، التي حللها رولان بارت في كتابه «س/ز»<sup>\*</sup>، والتي يستخدمها عمل أدبي متكلف كرواية «بمخاط...»، استخدماً ربما يدهش الذين يَصْنَعُونَ هذه الرواية في الطرف النقيض للرواية الشعبية – ولا شك في أن ذلك صحيح عن دلالتها وقيمتها الجمالية، لكنه ليس صحيحاً دائماً عن طرائقها. ففي رواية «بمخاط...» توجد «كانت ميلادي»، وإن لم يكن ذلك إلا في شكل فكاهي لعبارة «كان رفيقي بلوخ» التي ترد في كتاب «الفتيات...»، عندما يخرج مُناهض السامية الراحل من خيمته<sup>(43)</sup>. وسيستظر القارئ أكثر من ألف صفحة قبل أن يتعرّف هُويّة السيدة ذات اللباس الوردي، في الوقت نفسه الذي يتعرّفها فيه البطل، إن لم يكن قد حزرها سلفاً من تلقاء ذاته<sup>(44)</sup>. ويتلقى مارسيل، بعد نشر مقاله في جريدة «الفيكارو»<sup>\*</sup>، رسالة تهينة موقعة باسم سانيلون، مكتوبة بأسلوب شعبي لطيف: «لقد تأسفت لعدم تمكّني من اكتشاف من كان قد كتب إلي»، وسيعلم، وسنعلم معه، فيما بعد أن كاتب الرسالة هو تيودور، الطفل البقال سابقاً وصبي المذبح في كومبري<sup>(45)</sup>. ولما دخل مارسيل خزانة الدوق ده كيرمانت، تجاوز بورجوازي ريفيا قصيرا خجولا رثّ الملابس: كان الدوق يُوِيُون<sup>(46)</sup> وتمهد امرأة طويلة القامة لعقد صداقة معه في الشارع: ستكون السيدة دورقيليه<sup>(47)</sup> وفي قطار لاغاسبوليغ الصغير، تقرأ سيدة سوقية ضخمة الجُثّة لها وجه قوادة، تقرأ «مجلة العالمين»: «سنكون الأميرة شراطوف»<sup>(48)</sup> وبعد وفاة ألبيرتين بقليل، يلسح فتاة شقراء في بوا، ثم في الشارع، فتتظر إليه نظرة تلهب مشاعره، وعند لقائها مرة أخرى في صالون كيرمانت،

\* S/Z.

\* Le Figaro.

\* Revue des deux mondes.

ستكون جيلبرت!<sup>(49)</sup> وهذه الطريقة هي من التواتر، ومن تشكيل السياق والمعيار بوضوح، بحيث يمكن اللعب أحيانا - على سبيل التقابل أو الابتعاد - بغياها الاستثنائي أو درجتها الصفر: ففي قطار لاغاسبوليغ الصغير فتاة بهيئة الطلعة، سوداء العينين، مغنولية البشرة، وقحة التصرفات، سريعة الصوت، غضة، ضحوك:

« كم أود أن ألقاها ثانية » هتفتُ. - « سَكُنْ زَوْجَكَ، فالناس يتلاقون دوما من جديد، أجابت ألبيرتين. في هذه الحالة الخاصة، كانت مخطئة؛ فأنا لم أَلَف الفتاة الحسنة ذات السجارة، ولا تعرفها، من جديد قط<sup>(50)</sup>.

لكن لا شك في أن الاستعمال الأكثر نموذجية للتذكير هو عند بروسست ذلك الاستعمال الذي يؤوّل فيه حَدَثٌ تأويلا ثانيا (ليس بالضرورة أفضل)، بعد أن يكون قد أوّل سلفا تأويلا أوّل وقت حَدُوثه. وهذه الطريقة هي بالطبع من أنجع الوسائل لترويح المعنى في الرواية، ولذلك القلب الأبدى «للشيء إلى ضده» الذي يميز الإطلاع السبروستسي على الحقيقة. هكذا يلتقي سان - لو بمارسيل، في شارع من شوارع ضونفصير، فلا يتعرفه في الظاهر، ويحييه ببرودة وكأنه عسكري؛ ولكننا سنعلم فيما بعد أنه كان قد تعرفه، غير أنه لم يكن يؤدّ التوقف<sup>(51)</sup>. وتُلحُ الجدة، في بالييك، بتفاهة مغضبة، على أن يلتقط لها سان - لو صورة بقبعها الجميلة: لقد كانت تعلم أنها مئوس من شفائها، وكانت تود أن تخلف لحفيدها تذكارا لا يظهر فيه توغّعها<sup>(52)</sup>. وكانت صديقة الآنسة فانتوي، المجدّفة بمونجوفان، تكرر نفسها بورع، في الفترة نفسها، لإعادة تشكيل مسودات العزف السباعي العويصة، نوبة فنوطة، إلخ<sup>(53)</sup>. ونعرف السلسلة الطويلة من الإفشاءات والاعتراقات التي يعم من خلالها تفكيك الصورة الاستعادية أو التالية لوفاة أوديت أو جيلبرت أو ألبيرتين أو سان - لو وإعادة تأليفها: - هكذا، كان الشاب الذي يرافق جيلبرت ذات مساء إلى الشانزليزيه، «كانت ليا متنكرة في زي رجل»<sup>(54)</sup>؛ ومنذ يوم النزهة في الضاحية والصفحة الموجهة للصحفي، لم تُعد راحيل في نظر سان - لو سوى «واق»؛ ومنذ بالييك، كان يختلي مع صبي المصعد في الفندق الكبير<sup>(55)</sup>؛ وفي مساء القتلايا\*، كانت أوديت خارجة من بيت فورشقييل<sup>(56)</sup>؛ وهناك سلسلة التصويرات المتأخرة كلها بصدد علاقات ألبيرتين بأندريه وموريل ومختلف فتيات بالييك وغيرها<sup>(57)</sup>، ولكن بالمقابل، وبتهمك أشد قسوة، كانت العلاقة الآتمة بين ألبيرتين

• م.ع. - القتلايا : سحلية كيرة الزهر عطرة.

وصديقة الأنسة فانتوي، التي جمّد اعترافها اللاإرادي هوى مارسيل، كانت اختلاقاً محضاً: «ظننت بغاوة أنني سأصير مهمة في نظرك وأنا أخلق أنني كنت قد عرفت كثيراً أولئك الفتيات»<sup>(58)</sup> - وقد تحقق الهدف، ولكن بطريق أخرى (هي الغيرة، وليس التنفّج الفني)، وبالنتيجة التي نعرفها.

وبدهي أن هذه الإفشاءات لأسرار العادات الجنسية الخاصة بالصدّيق أو المرأة المحبوبة إفشاءات رئيسية. وقد يستهويني أن أحكم على سلسلة إعادة تأويلات ستكون الإقامة المتأخرة في طانصونثيل مناسبة لها وجيلبرت ده سان - لو وسيطها اللاإرادي، قد يستهويني أن أحكم عليها بأنها رئيسية جداً (أو بأنها «رئيسية نادرة» بلغة پروست)، لأنها تمس أسس رؤية البطل للعالم (*Weltanschauung*) ذاتها (كون كومبري، التعارض بين الجهتين، «الطبقات العميقة لأرضي الذّهنية»<sup>(59)</sup>). وقد سبق لي أن حاولت في موضع آخر<sup>(60)</sup> أن أبرز الأهمية التي تكسيها، على أصعدة شتى، تلك الـ«مراجعة»، التي هي التنفيذ، والتي أخضعت لها جيلبرت نسق مارسيل الفكري وهي تكشف له أن لاقيقون، التي كان يتصورها «شيئاً غير أرضي كمدخل الجحيم»، لم تكن «إلا نوعاً من حوض الغسيل المربع الذي كانت تعلوه فقاعات»، وأيضاً أن كيرمانت وميزيكليز ليسا بعيدين ولا «متنافرين» إلى الحد الذي كان قد ظنه، ما دام المرء يستطيع في نزهة واحدة «أن يذهب إلى كيرمانت من طريق ميزيكليز». أما المظهر الآخر لتلك «الإفشاءات الجديدة للكينونة»، فهو ذلك الخبر المذهل القائل إن جيلبرت كانت مغرمة به أيام طريق طانصونثيل شديدة الانحدار وشجرات الزعرور المزهرة، وإن تلك الإيماءة الوقحة التي كانت قد وجهتها إليه آنذاك كانت في الواقع تمهيداً غرامياً صريحاً أكثر مما ينبغي<sup>(61)</sup>. وقد فهم مارسيل عندئذ أنه لم يكن قد فهم شيئاً بعد، و«أن جيلبرت الحقيقية، وألبيرتين الحقيقية، ربما كانتا تينك اللتين قد وهبتا نفسيهما في نظرتهما، إحداهما أمام سياج الشوك الورد، والأخرى على الشاطيء»، وأنه كان بذلك قد «أخطأ» هما منذ تلك اللحظة الأولى، لعدم فهمه أو لإفراطه في التروّي.

ومع إيماءة جيلبرت المتجاهلة، فإن جغرافية كومبري العميقة كلها هي التي يُعاد تأليفها مرة أخرى: فقد اتضح أن جيلبرت ودت لو تصحب معها مارسيل (وبعض الأولاد الشّغبين الآخرين من الضواحي، الذين من بينهم تيودور وأخته - وصيفة البارونة بوتوس في المستقبل، ورمز الإغراء الجنسي بالذات) إلى أنقاض برج

روصينقيشيل لو - پان الرئيسي: هذا البرج الرئيسي القضيبى ذاته، «المُؤْتَمَن» العمودي - في الأفق - على «أسرار» استمناءات مارسيل في الحجرة المستقلة التي يفوح منها شذى السوسن، وعلى «أسرار» هيجاناته الشاردة في ريف ميزيكليز<sup>(62)</sup>. ولكنه لم يكن يظن آنذاك أن البرج الرئيسي كان أكثر من ذلك: فهو الموضع الواقعي - المُتاح، سهل البلوغ، المهمل، «القريب مني جدا في الواقع»<sup>(63)</sup> - للملاذ المنوعة. فروصينقيشيل، وبالكناية جهة ميزيكليز كلها<sup>(64)</sup>، هما سلفا حاضرتا السهل، «الأرض الموعودة (و) الملعونة»<sup>(65)</sup>. وهي «روصينقيشيل، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط»: فيا للفرصة المفقودة، ويا للحسرة! أم ياللانكار؟ أجل، إن جغرافية كومبري، البرقة في الظاهر غاية البراءة، هي - كما يقول بارضيش - «منظر طبيعي يحتاج، كمنظر طبيعي أخرى كثيرة، إلى أن تُفك طلاسمه»<sup>(66)</sup>. لكن فك الطلاسم هذا يشغل سلفا، مع تفكيكات أخرى، في كتاب «الزمن المستعاد»، ويصدر عن جدلية دقيقة بين الحكاية «البرقة» و«مراجعت»ها الاستعادية: تلك، جزئيا، هي وظيفة الاسترجاعات السروسسية وأهميتها.

لقد تبيننا كيف كان تحديد المدى يمكن من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين، خارجية وداخلية، وذلك تبعا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله. أما الفئة المختلطة - التي لا يلجأ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك - فتُحدّد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعدها. فالسعة مرة أخرى هي التي تتحكم في التمييز الذي ستحدث عنه الآن، ونحن نعود إلى مثالين من ملحمة «الأوديسة» - سبق أن صادفناهما - للمقارنة بينهما.

المثال الأول هو حادثة جرح عوليس. وسعته - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك - أدنى جداً من مداها، بل أدنى جداً من المسافة التي تفصل لحظة الجرح عن منطلق ملحمة «الأوديسة» (أي سقوط طروادة): فما أن يُروى الصيد في جبل الهيرناس، ومصارعة الخنزير البرّي، والجرح، والشفاء، والعودة إلى إيثاكة، حتى تُوقَف الحكاية استطرادها الاستعادي صراحة، وتقفز فوق بضعة عقود لتعود إلى المشهد الراهن<sup>(67)</sup>. ومن ثم فـ«العودة إلى الوراء» متبوعة بقفزة إلى الأمام، أي بحذف، تهمل جزءا طويلا بأكمله من حياة البطول. إن الاسترجاع هنا دقيق نوعاً ما، بما أنه يروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها، ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة بأن

يشمل فصلاً غير ملائم للملحمة (مادام موضوع ملحمة «الأوديسة» - كما سبق أن لاحظ أرسطو - ليس هو حياة عوليس، وإنما عودته من طروادة فقط). وسأسمي هذا النوع من الاستعدادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى، سأسميه ببساطة استرجاعات جزئية.

والمثال الثاني هو حكاية عوليس أمام الفياسين. وفي هذه المرة، بالمقابل، يعود عوليس القهقري حتى النقطة التي نسيته فيها الشهرة نوعاً ما - أي حتى سقوط طروادة -، فيدفع بحكايته إلى أن تنضم إلى الحكاية الأولى، بما أنها تشمل المدة كلها التي تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليسو. وهذا استرجاع كامل، هذه المرة، يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة.

ومن النافل التركيز هنا على الاختلافات البديهية بين هذين النوعين من الاسترجاعات من حيث الوظيفة: فالأول لا يصلح إلا لنقل خبر معزول إلى القارئ، ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل\*. أما الثاني، المرتبط بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة «السابقة» السردية كلها؛ وهو يشكل على العموم قسطاً مهماً من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان - كما في رواية «الدوقة ده لانيجي» أو رواية «موت إيفان إيليتش»\* - على الجوهر منها، بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مستتبقة\*.

إننا - لحد الآن - لم نتفحص من وجهة النظر هذه إلا استرجاعات خارجية، اعتبرناها كاملة بصفتها تنضم إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمني. لكن يمكن استرجاعاً «مختلطاً» كحكاية دي كروي، أن يسمى أيضاً كاملاً بمعنى مختلف تماماً، ما دام لا ينضم - كما سبق أن أشرنا - إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكن في النقطة نفسها (وهي اللقاء في كالي) التي كانت قد توقفت فيها لتخلي له المكان: أي أن سعته تساوي مداه بالضبط، وأن الحركة السردية تنوساً تاماً. وهذا المعنى أيضاً يمكن أن نتحدث عن الاسترجاعات الداخلية الكاملة، كما في حكاية «الأم المخترع»، التي يُدفع فيها بالحكاية الاستعدادية حتى اللحظة التي يلتقي فيها مصيراً دافيد ولوسيان مرة ثانية.

- م.ع. - العمل: سير الأحداث في رواية أو مسرحية.
- م.ع. - «نيجيرث إيفانا إيليتش».
- م.ع. - نهاية مستتبقة: حل مسبق للعقدة.

ولا تطرح الاسترجاعات الجزئية، بطبعها، أيّ مشكلة تتعلق بالموصل أو  
المفصل السردى : فالحكاية الاسترجاعية تُقَطَّع صراحةً بحذف، وتُستأنف الحكايةُ  
الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إما استئنافاً ضمناً وكما لو أن أيّ شيء لم  
يكن قد عُلِّقها، كما في ملحمة «الأوديسة» («والحال أن العجوز اكتشفت الجرح  
براحة يديها، وهي تجسّسه...»)، وإما استئنافاً صريحاً، وهي تعلن الانقطاع وتركز - كما  
يحلّو لجلزلك أن يفعل - على الوظيفة التفسيرية التي يُشار إليها سلفاً في أول  
الاسترجاع بالعبارة الشهيرة «لهذا السبب»، أو بأحد متغيراتها. وهكذا، فإن العودة  
الكبيرة إلى الوراثة في رواية «الدوقة ده لانهجي»، والتي تمهّد لها عبارة من أوضح  
العبارات هي :

إليك الآن المغامرة التي كانت قد حددت الوضع الخاص الذي توجد  
فيه آنذاك كلّ من شخصيتي ذلك المشهد،  
تنتهي بكيفية لا تقل صراحةً :

إن الشاعر التي هيّجت العاشقين عندما التقيا ببعضهما ثانية عند  
مُشبك الكارمليت ومحضرة أم عظيمة، مشاعر لاهدّ من أن تفهم الآن في  
قوتها كلها، ولاشك في أن تأججها عند الطرفين، سيفسر نهاية هذه  
المغامرة<sup>(68)</sup>.

ويروست، الذي سخر من «لهذا السبب» الجلزاكسية في كتابه «ضد سانت -  
بؤف»، والذي لم يأنف مع ذلك من محاكاتها مرة على الأقل في رواية «بحشا...»<sup>(69)</sup>،  
قادر أيضاً على استئنافات من النوع نفسه، كهذا الاستئناف، الذي يأتي بعد سرد  
المفاوضات بين فافنهيم ونوريوا على الأكاديمية :

هكذا استدرج ذلك الأمير فون فافنهيم إلى زيارة السيدة ده  
فيلهايزيس<sup>(70)</sup>

أو على الأقل على استئنافات صريحة بما يكفي لأن يكون الانتقال قابلاً للإدراك على  
الفور :

والآن، عند إقامتي الثانية في پاريز...

أو :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو...<sup>(71)</sup>.

لكن الاستئناف عنده أكثر سرية في أغلب الأحيان : فتذكر زواج سوان، الذي أثاره أحد رُودُ نورها في إحدى حفلات العشاء، يُقَطَّع فجأةً بعددٍ إلى الحديث الجاري («أخذتُ أتحدَّث عن الكونت ده پاري...»)، كتذكر وفاة سوان هذا نفسه فيما بعد، والمحشور بلا تمهيد بين جملتين من جمل بریشو :

«كلا بالتأكيد»، استأنف بریشو...<sup>(72)</sup>.

ويكون الاستئناف أحياناً من الخدفة بحيث يصعب على المرء، عند القراءة الأولى، أن يكتشف النقطة التي تتم فيها القفزة الزمنية : هكذا عندما يذكر الاستماع إلى سوناتة فانتوي عند آل فيردوران سوان بحفلة موسيقية سابقة، فإن الاسترجاع، المدرج مع ذلك على طريقة بلزك التي أشرنا إليها (وهي : «لهذا السبب»)، ينتهي - على العكس من ذلك - دون أي علامة أخرى للعودة غير يياض أول الفقرة :

ثم كف في النهاية عن التفكير في ذلك : / إلا أنه، في هذه الليلة، ما كاد البياني الصغير يبدأ العزف عند السيدة فيردوران بيضع دقائق، حتى...

كذلك، عندما ذكر قدوم السيدة سوان، في حفلة فيليپاريزيس النهارية، عندما ذكر مارسيل زيارة حديثة العهد قام بها موريل، فإن الحكاية الأولى ترتبط بالاسترجاع ارتباطاً واضح الارتجال :

أما أنا، فقد كنت - وأنا أصافحه - أفكر في السيدة سوان، وكنت أقول لنفسي بذهول، لفرط ما كانتا منفصلتين ومختلفتين في ذاكرتي، إنه قد يكون عليّ من الآن فصاعداً أن أطابقها مع السيدة ذات اللباس الوردية. / جلس السيد ده شارلوس سريعاً بجانب السيدة سوان...<sup>(73)</sup>.

وكما نبيّن، فإن الطابع الخدفي لهذه الاستئنافات، في نهاية الاسترجاع الجزئي، لا يني، في نظر القارئ اليقظ، يركّز من خلال الفصل على القطيعة الزمنية. أما صعوبة الاسترجاعات الكاملة، فهي صعوبة معكوسة : إنها لا تنجم عن الفصل بين السرد الاسترجاعي والحكاية الأولى، بل على العكس من ذلك تنجم عن الوصل الضروري بينهما. وهو وصل قلماً يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكب، وبالتالي دون ظل من عدم التماسك، إلا إذا كان السارد قادراً على أن يستمدّ من هذا العيب

• م.ع. - يياض أول الفقرة : alinea.

نوعاً من المتعة اللعبيّة. وإليكُم مثلاً من رواية «سيزار بيروتو» على التراكب الذي لم يضطلع به الروائي نفسه – وربما لم يُدركه. ينتهي الفصل الثاني (الاسترجاعي) هكذا :

بعد ذلك يوضع لحظات، غطّ كونستانس وسيزار في سلام ؛

ويبتدي الفصل الثالث بهذه العبارات :

كان سيزار يخشى، وهو نائم، أن تبدي زوجته في اليوم التالي اعتراضات حاسمة، فقرر أن ينهض باكراً حتى يحلّ كل شيء :

نتبيّن أن الاستئناف هنا لا يستغني عن مسحة من عدم التماسك. إن الموصّل في حكاية «آلام المخترع» أكثر توقفاً، لأن الفراش هنا استطاع أن يستمدّ عنصراً زخرفياً من الصعوبة نفسها. فإليكُم كيف يبدأ الاسترجاع :

ما دام القسيس الجليل يصعد مدارج أنكوليم، فليس من النافل تفسير شبكة المصالح التي كان سيضع فيها قدمه. / فبعد سَفَر لوسيان، كان دافيد صيشار...

وإليكُم الآن كيف تُستأنف الحكاية الأولى، بعد أكثر من مئة\* صفحة :

حين كان خوريّ مارصاك المعجوز يصعد مدارج أنكوليم ليخبر إيف بالحالة التي كان عليها أخوها، كان دافيد قد اختبأ منذ أحد عشر يوماً على بعد باين فقط من المكان الذي غادره الكاهن الوقور منذ حين<sup>(74)</sup>.

وهذا اللعب بين زمن القصة وزمن السرد (أي قصّ مصائب دافيد «بيننا» يصعد خوريّ مارصاك الدُرَج) سنتناوله لذاته في الفصل المخصّص للصوت ؛ ونحن نتبيّن كيف يحوّل ما كان عبئاً ثقيلاً إلى دعاية.

ويبدو الموقف النموذجي للحكاية البروستية قائماً هنا – بالعكس من ذلك تماماً – على تجنّب الرابط، إما بإخفاء نهاية الاسترجاع في ذلك النوع من التشبّث الزمني الذي تسببه الحكاية التردّدية (وهذه حال الاستعادتين الخاصّتين بجيليرت في كتاب «الهاربة»، إحداهما عن تبنيّ فورشقيّل لها، والأخرى عن زواجها بسنان – لو<sup>(75)</sup>)، وإمّا بالتظاهر بجهل أن النقطة التي ينتهي عندها الاسترجاع في

\* م.ع. – في الترجمة الأمريكية : 100 صفحة.



القصة كانت الحكاية قد بلغت سلفاً : هكذا يبدأ مارسيل، في فصل «كوميري»،  
بذكر

الإيقاف والتعليق اللذين سببتهما مرة زيارة من سوان، للقراءة التي  
كنتُ بصدها لمؤلف جديد عليّ تماماً، هو بيركوط،

ثم يعود القهقري ليحكى كيف كان قد اكتشف ذلك المؤلف ؛ وبعد سبع\*  
صفحات، يستأنف حكايته، فيواصل القول بهذه العبارات، كما لو لم يكن قد سبق له  
أن سمى سوان ولا أشار إلى زيارته :

ذات يوم أحد، مع ذلك، وأنا أقرأ في الحديقة، أزعجني سوان الذي أتى  
في زيارة لوالدي. - ماذا تقرأ، هل يمكنني الاطلاع على ما تقرأه ؟ -  
تفضل، إنه لـ... (76).

وسواء أكان ذلك حيلة أم سهواً أم ارتجالاً، فإن الحكاية تتجلب هكذا الاعتراف  
بآثارها الخاصة. لكن التجلب الأكثر جرأة (ولو أن الجرأة هنا إهمال محض) يقوم على  
نسيان الطابع الاسترجاعي للمقطع السردى الذي نكون بصده، وعلى تمديد ذلك  
المقطع لذاته إلى ما لا نهاية نوعاً ما دون الاهتمام بالنقطة التي ينضم فيها إلى الحكاية  
الأولى. ذلك ما يقع في حادثة وفاة الجدّة، التي هي حادثة مشهورة لأسباب أخرى.  
فهي تُفتّحُ بطليعة استرجاعية واضحة، هي :

كنتُ أصعد فأجدُ جدتي أسوأ حالاً. ومنذ بعض الوقت كانت  
تشكى من صحتها، دون أن تعرف ماذا أصابها...

ثم تستمر الحكاية، المفتوحة هكذا على الصعيد الاستعادي، استمراراً متواصلًا حتى  
وفاة الجدّة، دون أن يُعترف ولا أن يُشارَ أبداً إلى اللحظة (المنضم إليها والمتجاوزة  
بالضرورة مع ذلك) التي كان مارسيل قد وجد فيها جدته «أسوأ حالاً»، بعد عودته  
من عند السيدة ده فيلياريزيس : أي دون أن يتمكن من أن يُحدّد بدقة موقع وفاة  
الجدّة بالقياس إلى حفلة فيلياريزيس النهارية، ولا أن نقرّر أين ينتهي الاسترجاع وأين  
تُستأنف الحكاية الأولى (77). وقس على ذلك طبعاً، ولكن على نطاق أكثر اتساعاً،  
الاسترجاع المفتوح في قسم «اسم البلد. : البلد»، وهو استرجاع سبق أن رأينا أنه  
سيستمر حتى آخر سطر من رواية «بحثاً...» دون أن يشير عَرَضاً إلى لحظة حالات

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 6 صفحات.

الأرق المتأخّرة، مع أن هذه اللحظة كانت مصدره الذاكري ورحمه السردّي تقريباً : إنه استعادة أخرى أكثر - من - كاملة، ذات سعة أكبر من مداها، تتحوّل خفيفة إلى استباق في نقطة غير محدّدة من مسيرتها. إن بروسيت يخلخل هنا أكثر معايير السردّ أساسية، ويحدث أكثر إجراءات الرواية الحديثة إقلاقاً ؛ وهو يفعل ذلك على طريقته - أي دون أن يعلنه، بل ربّما دون أن يتبيّنه.

## الاستباقات

من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمنيّ، أقل تواتراً من المحسّن النقيض، وذلك في التقاليد السردّية الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي «الإلياذة» و«الأوديسة» و«الإنياذة»، تبتدي كلّها بنوع من المُجمل الاستشرافي الذي يؤيّد إلى حدّ ما القاعدة التي يطبّقها ترفيتان طودوروف على السرد الهوميريّ، ألا وهي : «حبكة القدر»<sup>(78)</sup>. إن الاهتمام بالتشويق السردّي الخاصّ بتصور الرواية «الكلاسي» («الكلاسي» بمعناه العام، والذي يوجد مركز ثقله في القرن التاسع عشر أساساً) لا ينسجم كثيراً مع مثل هذه الممارسة، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكشف كثيراً أو قليلاً القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه. لذلك سنجد استباقات قليلة جداً عند بلزاك أو ديكنز أو طولستوي، ولو أن الممارسة الشائعة للبداية من الوسط (عندما لا تكون من الأخير\*، إن صح التعبير)، كما سبق أن رأينا، توهّمنا أحياناً بذلك : فمن المسلّم به أن ثقلاً معيّناً من «القدر» يَجُثُّم على القسم الرئيسي من الحكاية في رواية «مانون ليسكو» (حيث نعلم، حتى قبل أن يبدأ دي كرويه قصّته، أنها تنتهي بنفي خارج الوطن)، بل في رواية «موت إيفان إيليتش»، التي تبتديء بخاتمها.

والحكاية «بضمير المتكلم» أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرنّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيّما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما. فبرونصون كروزوي يستطيع أن يقول لنا من أول وهلة

\* م.ع. - باللاتينية في الأصل (in ultimas res).

تقريباً إن الحديث الذي وجَّهه إليه أبوه ليصرفه عن المغامرات البحرية كان حديثاً «نبوئياً حقاً»، ولو أنه لم تكن لديه عنه أيُّ فكرة لأول وهلة، ولا يفوت جان - جاك روسو، منذ حادثة المُشط، أن يؤكد شِدَّة سخطه الاستعادي، وليس براءته الماضية فحسب:

إلني أشعر وأنا أكتب هذا أن نبضي لا يزال يرتفع<sup>(79)</sup>

ومع ذلك، فإن رواية «بمُحْثاً عن الزمن الضائع» تستعمل الاستباق استعمالاً رُبَّما لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية، بما في ذلك الحكاية ذات الشكل السيري الذاتي<sup>(80)</sup>، وإنما بالتالي ميدان مفضَّل لدراسة هذا النمط من المفارقات الزمنية السردية.

هنا أيضاً، سُمِّيز من غير مشقَّة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يُعَيَّنُها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي، أي - في رواية «بمُحْثاً...» (إذا أدرجنا في «الحكاية الأولى» تلك المفارقة الزمنية الضخمة التي تبديء بالشانزليزيه ولا تنتهي بعد ذلك أبداً، ودون أيِّ تردُّد ممكن - حفلة كيرمانت النهارية. إلا أنَّه من المشهور أن عدداً معيناً من أحداث رواية «بمُحْثاً...» تقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية<sup>(81)</sup>) (زد على ذلك أن معظمها يُروى على شكل استطراد في أثناء ذلك المشهد نفسه) ؛ ومن ثم ستكون في نظرنا استباقاتٍ خارجية. ووظيفتها ختاميةٌ في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخطِّ عملٍ ما إلى نهايته المنطقية، حتى ولو كانت تلك النهاية لاحقة لليوم الذي يقرَّر فيه البطل أن يغادر العالم وينصرف إلى عمله : تلميح سريع إلى وفاة شارلوس ؛ وتلميح آخر (ولكنه أكثر تفصيلاً، في بعده الرمزيّ جدّاً) إلى زواج الآنسة ده سان - لو:

(تلك الإبنة، التي كان اسمها وثراؤها يستطيعان أن يجعلاً أمها تؤمِّل أن تتزوج أميراً ملكياً فتتَّوَّج عملُ سوان وزوجته المجتمعى الصاعد كله، تختار فيما بعد أديبا مغموراً زوجاً لها، فتتزل تلك العائلة مرة أخرى إلى مستوى أدنى من ذلك الذي كانت قد بدأت منه صعودها)<sup>(82)</sup>

• م.ع. - أي أنها تقوم بخواتيم.

وآخر ظهور لأوديت، «الخرقة بعض الحرف»<sup>(83)</sup>، بعد حفلة كيرمانت. النهارية بحوالي ثلاث سنوات ؛ وتجربة مارسيل المقبلة كاتباً، مع ما يصحبها من قلق إزاء الموت وتجاوزات الحياة المجتمعية، وردود فعل القراء الأولى، وحالات سوء القهم الأولى، إلخ<sup>(84)</sup>. وأكثر تلك الاستشرافات تأخراً هو الاستشراف المرتجل عام 1913 لذلك الغرض بالذات والذي يختم كتاب «من جهة بيت سوان» : فلوحة غابة بولوفي هذا «اليوم»، بالتضاد مع لوحة تعود إلى سنوات المراهقة، قرية جداً طبعاً من لحظة السرد، ما دامت تلك النزعة الأخيرة قد حدثت - كما يقول لنا مارسيل - «هذه السنة» «في أحد الصباحات الأولى من شهر نوفمبر هذا»، أي مبدئياً بعد هذه اللحظة بأقل من شهرين<sup>(85)</sup>.

ومن ثم، ما علينا إلا أن نخطو خطوة أخرى لنجد أنفسنا في حاضر السارد. والاستباقات التي من هذا النمط، والمتواترة جداً في رواية «بحا...»، ترتبط كلها تقريباً بالنموذج السوسيولوجي المذكور آنفاً : إنها شهادات على حدة الذكرى الراهنة، تأتي لتصدق - نوعاً ما - حكاية الماضي. ومثال ذلك، بصدد ألبيرتين :

هكذا أراها اليوم أيضاً وهي تتوقف، وعيناها ملتصقتان تحت «بولو»\*ها، مخبلة على الشاشة التي يسقطها البحر خلفها ؛

وعن كنيسة كومبري :

واليوم أيضاً، إذا دلني عابر سبيل على الطريق في مدينة إقليمية كبيرة أو في حي من أحياء باريس لا أعرفه جيداً، فأراني صوة بعيدة مثل برج إنذار في مستشفى أو برج أجراس في دير، إلخ.

وعن بيت تعميد القديس مرقس :

حانت عندي ساعة حيث، وأنا أتذكر بيت التعميد... ؛

ونهاية حفلة كيرمانت الساحرة :

أرى ثانية كل المنصرين، أرى ثانية الأمير ده صاكان، إن لم أخطيء في تحديد موضعه على ذلك الدرج...<sup>(86)</sup>

\* م.ع. - بولو (Polo).

وخصوصاً، طبعاً، ذلك التصريح المؤلم، بصدد مشهد النوم، والذي سبق أن علّق عليه في كتاب «المحاكاة»<sup>\*</sup>، ولا يسعنا هنا إلا أن نورده كاملاً، وهو توضيح ممتاز لما يسمّيه إيريك أورياخ الـ«زمنية الرمزية الكلية» للـ«وعي المتأبّه»، ولكنه أيضاً مثال ممتاز على الاتحاد، شبه الأعجوبي، بين الحديث المروي ومقام السرد، الذي هو متأخّر (أخيراً) و«كُلّي الزمن» في آن واحد :

لقد مضت على تلك الليلة سنوات كثيرة. فسور الدرج الذي وأيت انعكاس نور شمعه يتسلقه لم يعد موجوداً منذ عهد بعيد. وتهدمت، في ذاتي أيضاً، أمور كثيرة كنت أحسب أنها لا بدّ مستمرة على الدوام وشيّدت أمور جديدة ولدت أحزاناً وأفراحاً جديدة لم أكن أتوقعها في تلك الأيام، كما صارت الأحزان والأفراح القديمة الآن مستعصية على فهمي. وقد مضى وقت طويل أيضاً على العهد الذي كان أبي يستطيع فيه أن يقول لماما : «إصحبني الصغير». لن تتاح لي مثل تلك الأوقات من جديد. لكن منذ قليل، بدأت أدرك جيّداً، إذا أصخت السمع، النحيب الذي كنت أقوى على حبسه في حضرة أبي والذي لم يكن يتفجر إلا عندما أكون وحيداً مع ماما. والواقع أن صدها لم يتوقف قط ؛ ولست أسمعها ثانية إلا لأن الحياة تزداد الآن صمتاً من حواليّ، كأجراس الأديار تلك التي يجججها ضجيج المدينة خلال النهار حتى ليحسبها المرء موقوفة ولكنها تستأنف القرع في صمت المساء<sup>(87)</sup>

ومقدار ما تستعمل هذه الاستشرافات بصيغة الحاضر المقام السردّي مباشرة، فإنها لا تشكل وقائع زمنية سردية فحسب، بل وقائع صوتية أيضاً : سنلّفها فيما بعد بذلك العنوان.

وتطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو : مشكل التداخل، مشكل المزوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولّاها المقطع الاستباقيّ. ومن ثم سنهمل هنا أيضاً الاستباقات غيريّة القصة، التي لا يتهدها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخلياً أم خارجياً<sup>(88)</sup> ؛ وسنميّز أيضاً، ضمن الاستباقات مثلية القصة، بين تلك التي تسدّ مقدّماً ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي

\* *Mimesis*.

تضاعف - مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً آتياً، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية).

فمن الاستباقات التكميلية، مثلاً، ذكّر السنوات التي سيقضيها مارسيل في الثانوية مستقبلاً ذكراً سريعاً في قسم «كومبري»؛ وآخر مشاحنة بين أبيه ولوكرنهان؛ وذكر تنمة العلاقات الجنسية بين سوان وأوديت في معرض حديثه عن مشهد القتلايا؛ والأوصاف الاستباقية لمناظر البحر المتبدلة في بالييك؛ والإعلان مقدماً، في غمرة حفلة العشاء الأولى عند آل كيروانت، عن السلسلة الطويلة من حفلات العشاء المشابهة، إلخ<sup>(89)</sup>. وتعوّض هذه الاستباقات كلها عن حذف أو نقصانات مقبلة. وأكثر منها دقة وضع المشهد الأخير من قسم «كيروانت» (والذي هو زيارة سوان ومارسيل لبيت الدوقة)، الذي من المعلوم<sup>(90)</sup> أنه معاكس للمشهد الأول من كتاب «سدوم وعامورة» (والذي هو «الاتصال» بين شارلوس وجويهان)، حتى أن علينا أن نعتبر الأول استباقاً يسد الحذف المفتوح، بسبب هذا الاستشراف بالذات، بين قسم «سدوم وعامورة I» وقسم «سدوم وعامورة II»، وذلك في الوقت نفسه الذي علينا أن نعتبر فيه الثاني استرجاعاً يسد الحذف المفتوح في كتاب «من جهة بيت كيروانت» بسبب تأخره: إنه تبديل للإقحامات تحفره طبعاً رغبة السارد في أن يفرغ من مظهر «من جهة بيت كيروانت» المجتمعي قبل أن يتصدى لما يسميه «المنظر الأخلاقي» لسدوم وعامورة.

وربما لاحظ المرء هنا وجود استباقات ترددية تحيلنا، كالاسترجاعات التي من النوع نفسه، إلى مسألة التواتر السردية. وأنا لن أتناول هنا تلك المسألة لذاتها، وإنما سأكتفي بتسجيل الموقف المميز، الذي يقوم - بمناسبة أول مرة (أول قبلة من سوان لأوديت، أول رؤية للبحر في بالييك، أول أمسية في فندق ضونصير، أول حفلة عشاء عند آل كيروانت) - على توقّع مُسبقٍ لسلسلة الوردات كلها التي يدشنها أول ورود. وسنرى في الفصل التالي أن معظم المشاهد النموذجية الكبرى من رواية «بحناً...» هم تمرّناً من هذا النوع (إنها «بدايات» سوان عند آل فيرورران، و«بدايات» مارسيل عند السيّدة ده فيلپاريزيس وعند الدوقة وعند الأميرة)، بما أن أول لقاء هو - طبعاً - أفضل مناسبة لوصف منظر أو وسط ما، وبما أنه يقوم من جهة أخرى نموذجاً للقاءات التالية. والاستباقات المعمّمة توضّح كثيراً أو قليلاً هذه الوظيفة النموذجية وهي تُشرّع باباً على السلسلة اللاحقة:

وهي النافذة التي كان عليّ، فيما بعد، أن أقف عندها كل صباح... ومن ثم فهي، ككُل استشراف، علامة على نفاذ الصبر السردى. لكن لها أيضاً، فيما يبدو لي، قيمة عكسيّة، ربما بروتستيّة بكيفية أخصّ، بل تسم إحساساً حنينياً بما أسماه فلاديمير جانكليفتش ذات يوم «أوليّة المرّة الأولى ونهايتها»، بمعنى أن المرّة الأولى، بمقدار ما نحس إحساساً شديداً بقيمتها التذشينية بالذات، هي مرّة أخيرة دائماً (سلفاً) - ولعلّها ليست كذلك إلّا لأنها آخر مرّة كانت الأولى، وبعدها حملاً تبدأ سيطرة التكرار والعادة. فقبل أن يقبل سوان أوديت لأول مرة، يمسك وجهها لحظة «بين يديه، ببعض الفتور» ؛ وهذا - يقول السارد - حتّى يمنح فكره مهلة المبادرة إلى تحقيق الحلم الذي كان قد راوده زماناً طويلاً ومشاهدته. لكن هناك سبباً آخر هو :

ربّما كان سوان يُعلّق أيضاً على وجه أوديت التي لم يضاجعها بعد، ولا حتى قبلها، هذا الوجه الذي كان يراه لآخر مرّة، تلك النظرة التي يود بها الراحل في يوم رحيله، أن يحفظ ذكرى مظهر سيفادته إلى الأبد<sup>(91)</sup>.

ومضاجعة أوديت، وتقابل ألبيرتين لأول مرة، معناهما النظر لآخر مرة إلى أوديت التي لم تُضاجع بعد، وإلى ألبيرتين التي لم تُقبل بعد: ما دام صحيحاً أن الحدث - كل حدث - عند بروسست ما هو إلا المرور - العابر وغير القابل للاسترداد (بالمعنى القرجيلسي) - من عادة إلى أخرى .

أما الاستباقات التكرارية، فهي - كالاسترجاعات التي من النمط نفسه، ولأسباب بدئية أيضاً - قلّما توجد إلّا في حالة تلميحات وجيزة: فهي تُرجع مقدّماً إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل. وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له، وسأشير إليها أيضاً بهذا المصطلح. وعبارتها المناسبة هي عموماً: «سنرى» و«سنرى فيما بعد»، ونموذجها أو مثالها هو هذا الإعلام بمشهد التجديف بمونجوقان :

سنرى فيما بعد أن ذكرى هذا الانطباع كان عليها، لأسباب مختلفة تماماً، أن تلعب دوراً مهماً في حياتي.

وهو طبعاً تلميح إلى الغيرة التي سيثيرها البوح (المغلوط) بالعلاقات بين ألبيرتين والآنسة فانتوي في نفس مارسيل<sup>(92)</sup>. ودور هذه الإعلانات في التنظيم وما يسميه

بارط به «ضنفر» الحكاية دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تُخِذُهُ في ذهن القارئ. وهو توقع يمكن أن يُحقَّق على الفور، في حالة تلك الإعلانات ذات المدى، أو الأمد، القصير جداً، والتي تصلح في نهاية فصل مثلاً للكشف عن موضوع الفصل التالي وهي تشرع فيه، كما يحدث عادة في رواية «مدام بوقاري»<sup>(93)</sup>. غير أن البنية الأكثر استمراراً في رواية «بختا...» تقصي مبدئياً هذا النوع من الأثر، مع أن من يتذكر نهاية الفصل 4 من القسم II من رواية «مدام بوقاري» (وهي:

لم تكن تعلم أن المطر يُحدث برّكا على سطح المنازل، عندما تكون مزاربها مسدودة، وهكذا ظلت في طمأنيتها، عندما اكتشفت فجأة صدعا في الجدار،

من يتذكر ذلك لن يشق عليه تعرُّف هذا النموذج من التقديم المستعار، في الجملة التي تفتح المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»:

لكن أحيانا حين يبدو لنا كل شيء قد ضاع، يصل الإنذار الذي يمكن أن ينقذنا؛ فقد طرقت كل الأبواب التي لا تقضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه والذي قد يكون بُحث عنه سدى لمدة مائة سنة، يُقرع عن غير علم، فينفتح<sup>(94)</sup>.

لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى. ونحن نعرف كم كان بروسست حريصاً على تماسك عمله الأدبي وأسلوب بنائه، وكَم كان يعاني من رؤية كثير من آثار التناظر البعيد والتوافقات «المتباعدة»\* غير مقدرة حقَّ قدرها\*. ولم يكن يسع نشر مختلف المجلدات كلَّ على حدة إلا أن يفاقم سوء الفهم، ومن المؤكد أنه كان من المفروض في الإعلانات المتباعدة جداً، كما هو شأن مشهد مونجوقان، أن تصلح للتخفيف من حدة سوء الفهم هذا وهي تبرر مؤقتاً حادثات كان يمكن حُصَّورها أن يبدو بكيفية أخرى عارضاً ومجانبياً. فإليكم مرة أخرى بعض ورودات هذه الإعلانات، حسب ترتيبها :

• أما الأستاذ كوطار، فسنلقاه ثانية مطوّلاً، فيما بعد، مع المعلمة

السيدة فيردوران، في قصر لاغاسبوليفغ ؛

- م.ع. - في الأصل *télescopique*، أي لا يمكن رؤيتها إلا بالتلسكوب، وبالتالي فهي «متباعدة».
- م.ع. - غير مقدرة حق قدرها، وبالتالي فهي أسيء فهمها ؛ الأمر الذي يستتبع قول المؤلف في الأسطر التالية : «... يفاقم سوء الفهم ... التخفيف من حدة سوء الفهم هذا...».



• سنرى كيف كان ذلك الطموح المجتمعي الوحيد الذي كان سوان قد تمناه لزوجته وابنته، هو بالضبط الطموح الذي كان تحقيقه ممنوعاً عليه، ويرفض هو من الإطلاق بحيث توفي سوان من غير أن يفترض أن الدوقة قد تستطيع معرفتهما يوماً. وسنرى أيضاً أن الدوقة ده كيرمانت على العكس من ذلك ارتبطت بأوديت وجيلبرت بعد وفاة سوان ؛

• أما الحزن العميق عمق حزن أمي، فكان عليّ أن أذوقه يوماً، كما سنرى في تمة هذه الحكاية.

(وهذا الحزن طبعاً هو ذلك الحزن الذي سيحدثه هروبُ ألبيرتين ووفاتها)،

• كان [شارلوس] قد استرد عافيته قبل أن يسقط بعد ذلك في الحالة التي سنراها فيها يوم حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت<sup>(95)</sup>.

ولن نخلط بين هذه الإعلانات، صريحة بطبيعتها، وما يجدر بنا أن نسميه طلائع<sup>(96)</sup>، والتي هي مجرد علامات بلا استشراف، ولو تلمحي، لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن «التهبي» الكلاسي تماماً (كأن نُظهِر منذ البداية شخصية لن تتدخل حقاً إلا بعد ذلك بكثير، مثل المركيز ده لاملول في الفصل الثالث من رواية «الأحمر والأسود»). ويمكن أن ندرج في هذا الإطار أول ظهور لشارلوس وجيلبرت في طانصونفيل، ولأوديت في شكل السيدة ذات اللباس الوردي، أو أول ذكر للسيدة ده فيلپارنيس منذ الصفحة العشرين\* من قسم «سوان»، أو أيضاً الوصف، الوظيفي بكيفية أوضح، لتلعة هوجوفا، التي هي «على مستوى واحد مع صالون الطابق الثاني، على بُعد خمسين سنتمترا (كذا) من نافذته»، والذي يهتئ لوضع مارسيل في أثناء مشهد التجديف<sup>(97)</sup>، أو – بكيفية أكثر تهكماً – الفكرة التي يكتبها مارسيل، والمتمثلة في أن يذكر أمام السيدة ده كريسي ما كان يظن أنه اسم أوديت «المستعار» القديم، الذي يهتئ للكشف اللاحق (من طرف شارلوس) عن أصالة هذا الاسم وعن العلاقة الحقيقية بين الشخصيتين<sup>(98)</sup>. ويُدرَك الاختلاف بين الإعلان والطليلة إدراكاً واضحاً في الكيفية التي يحضّر بها بروس، في مراحل عدّة، لدخول ألبيرتين. وأول إشارة، في أثناء حديث عند آل سوان، هي أن ألبيرتين تُسمّى ابنة أخت آل بوفتان، وتراها جيلبرت ذات «مظهر عجيب»: إنها مجرد طليعة؛ والإشارة الثانية – وهي طليعة

• م.ع. – في الترجمة الأمريكية • الصفحة 15.

أخرى - هي من السيدة بوثان نفسها، التي تنعت ابنة أختها بأنها «وريحة» وبأنها «القناع الصغير.. الماكر كقرد»: فقد ذكرت زوجة وزير أمام الملأ بأن أباهما كان مساعد طباط؛ وسيذكر صراحة بهذه الصورة الشخصية فيما بعد، أي بعد وفاة ألبيرتين، ويُشار إليها بأنها «بذرة تافهة ستتمو وتنتشر يوما على حياتي كلها»؛ أما الإشارة الثالثة، التي هي إعلان حقيقي هذه المرة، فهي:

حدثت في المنزل مشاحنة لأنني لم أرافق والدتي إلى عشاء رسمي كان لابد من أن يحضره آل بوثان وابنة أختهم ألبيرتين، الفتاة الصغيرة التي لم تكد تتجاوز سن الطفولة. هكذا تراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بيننا. فالمرء يأنف - بسبب ما يحبه والذي سيبدو له غير ذي شأن في يوم من الأيام - أن يرى ما هو غير ذي شأن عنده اليوم، والذي سيحبه غدا، والذي ربما استطاع - لو قبل رؤيته - أن يحبه عما قريب، والذي قد يختصر بذلك آلامك الراهنة ليستبدل بها، والحق يقال، آلاماً أخرى<sup>(99)</sup>.

ومن ثم فالطليعة - خلافا للإعلان - ليست، في مكانها من النص، مبدئياً إلا «بذرة غير دالة»، بل خفية، لن تُتعرّف قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية<sup>(100)</sup>. لكن علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار كفاءة القارئ السردية المحتملة (بل المتغيرة)، المتأتية من العادة، والتي تمكّنه من أن يستمرز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عموماً، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما، ومن تعرّف الـ«بنزور» منذ ظهورها. هكذا لا يمكن أي قارئ لرواية «موت إيفان إيليتش» (يساعد في ذلك - والحق يقال - عرض حلّ العقدة مقدّماً، والعنوان ذاته) أن يفوته تعرّف سقوط إيفان على غلافة النافذة بصفته وسيلة القدر، بصفته بداية الاحتضار. ثم إن هذه الكفاءة بالذات هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحياناً طلائع أو تُخدعاً<sup>(101)</sup> - مألوفة لدى هواة الروايات البوليسية. وبمجرد ما يكون القارئ قد اكتسب هذه الكفاءة التي من الدرجة الثانية والمتتملة في القدرة على الكشف عن الخدعة وإحباطها، يكون المؤلف حراً في أن يعرض عليه تُخدعاً مغلوطة (هي طلائع حقيقية)، وهلمّجراً. ونعرف إلى أي حد المشابهة للواقع السيروستسي - المؤسس على «منطق التناقض»<sup>(102)</sup>، حسب تعبير جان - بيير ريشار - يلعب (خصوصاً فيما يتعلق باشتهاء المماثل ومتغيره الخاذق: اشتهاؤ المغاير) على هذا النسق المعقد من التوقعات المُخبطة، والظنون المخيبة، والمفاجآت المتوقعة والمدهشة أخيراً، لاسيما أنها متوقعة وتُحدث على كل حال - وذلك بمقتضى هذا المبدأ الملائم لكل الحالات،

والذي هو أن «عمل السبئية... ينتهي بأن يحدث تقريبا كل الآثار الممكنة، وبالتالي أيضا تلك التي كُنّا نظن أنها أقل إمكانا»<sup>(103)</sup>: وهو تحذير لهواة «القوانين النفسية» والتبريرات الواقعية.

وقبل ترك الاستباقات السردية، يبقى أن نقول كلمة عن سعتها، وعن التمييز الممكن هنا أيضا بين استباقات جزئية واستباقات كاملة، إذا وددنا أن نسند صفة الكمال هذه إلى تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى «حل العقدة» (فيما يخص الاستباقات الداخلية) أو حتى اللحظة السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية أو المختلطة): إنني قلما أجد أمثلة على صفة الكمال تلك، ويدو أن كل الاستباقات هي في الواقع من النمط الجزئي، وغالبا ما تُوقَف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد أفتُتِحَتْ بها. وعلامات الاستباق هي:

• حتى أستبق الأحداث، ما دمت قد فرغت لتوي من رسالتي إلى جيلبرت...

• حتى أستبق ببعض الأسابيع الحكاية التي سنستأنفها بعد هذا الاستطراد مباشرة،

• حتى أستبق الأحداث قليلا، ما دمت لا أزال في طانصونفيل...

• منذ صباح اليوم التالي، حتى نستبق الأحداث...؛

• أستبق الأحداث بكثير من السنوات...<sup>(104)</sup>.

وعلامات نهاية الاستباق والعودة إلى الحكاية الأولى هي :

• للعودة إلى تلك الحفلة الساهرة عند الأميرة ده كيرمانت...

• لكن آن الأوان للحاق بالبارون الذي يتقدم، معي ومع بريشو نحو باب آل فيردوران...

• للعودة القهقري إلى حفلة فيردوران الساهرة...

• لكن لا بد من العودة القهقري...

• لكن بعد هذا الاستباق، لتُعد القهقري بثلاث سنوات، أي إلى الحفلة الساهرة التي تحضرها الأميرة ده كيرمانت...<sup>(105)</sup>.

ونتبين أن بروسست لا يتراجع دائما أمام عبء الصريح.

من الواضح أن أهمية الحكاية «المفارقة زمنية» في رواية «بحثا عن الزمن الضائع» مرتبطة بالطابع التركيبي استعادياً الذي يميّز الحكاية الهيروستية، والذي هو حاضر لذاته حضوراً كلياً مستمراً في ذهن السارد، الذي – منذ اليوم الذي أدرك فيه دلالة قصته التي هي دلالة موحدة – لا يني أبداً يمك في آن واحد كل خيوطها، ويدرك في آن واحد كل مواضعها وكل لحظاتها، التي يقوى باستمرار على أن يقيم بينها كثيراً من العلاقات «المتباعدة»: إنها موجودة مكانية ولكنها أيضاً موجودة زمانية، «زمنية كئيبة» يوضحها تماماً مقطع من كتاب «الزمن المستعاد» يعيد فيه البطل، وهو في حضرة الآنسة ده سان – لو، تشكيل «شبكة الذكريات» المتحابكة – التي آلت إليها حياته، والتي ستصير نسيج عمله الأدبي – تشكيلاً خاطفاً كالبرق<sup>(106)</sup>.

لكن مفهوم الاستعادة والاستشراف ذاتهما، اللذين يؤسسان مقولتي الاسترجاع والاستباق السرديتين على «علم النفس»، يفترضان وعياً زمنياً واضحاً تمام الوضوح وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل لا لبس فيها. وأنا لم أسلم حتى الآن بأن الأمر كان كذلك، إلا لأن العرض يقتضي ذلك التسليم مع ما فيه من تبسيط مفرط. والواقع أن تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل، بالذات، يشوشان الأمور عادة بكيفية تظل أحياناً بلا حل في نظر القارئ «اليسيط»، بل في نظر المحلل الأكثر عزماً أيضاً. وإنهاء هذا الفصل، سنتناول بعض هذه البنى المليسة، التي تُفضي بنا إلى عتبة اللاوقتيّة المطلقة.

### في اتجاه اللاوقتيّة

لقد صادفنا، منذ تحاليلنا الصغرى الأولى، أمثلة على المفارقات الزمنية المعقدة، وهي : استباقات من الدرجة الثانية في المقطع المقتبس من كتاب «سدوم وعامورة» (استشراف موت سوان على استشراف غذائه مع بلوخ)، وأيضاً استرجاعات على استباقات (استعادة فرانسواز في كومبري على ذلك الاستشراف نفسه لجنازة سوان)، أو بالعكس استباقات على استرجاعات (تذكير مرّتين في المقطع المقتطف من كتاب «جان سانتوي» بمشاريع ماضية). ومثل هذه الآثار التي من الدرجة الثانية أو الثالثة متواترة في رواية «بحثا...» على مستوى البنى السردية الكبرى أو المتوسطة أيضاً، حتى ولو لم تؤخذ بعين الاعتبار تلك الدرجة الأولى من المفارقة الزمنية التي هي الحكاية كلّها – تقريباً.

إن الوضع النموذجي المذكور في مقتطفنا من كتاب «جان ساتسوي» (ذكريات الاستشرافات) قد تفرّق في رواية «بحثاً...» على الشخصيتين المنحدرتين، بالانشطار، من البطل الأول. فالعودة إلى زواج سوان، في كتاب «الفتيات...»، تتضمن تذكر استعاديا لمشاريع طموحه المجتمعي لأجل ابنته وزوجته (المقبلة):

عندما كان سوان يرى أوديت، في أوقات حلم يقظته، وقد صارت زوجته، كان يتصور دائما اللحظة التي قد يصحبها فيها - هي ولاسيما ابنته - لزيارة الأميرة دي لوم (التي صارت عثا قليل الدوقة ده كيرمانت)... كان يتأثر وهو يتخيّل كل ما قد تقوله الدوقة [ده كيرمانت] عنه لأوديت، وما قد تقوله أوديت للسيدة [الدوقة] ده كيرمانت متلفظا بكلماتهما نفسها... وكان يمثل لنفسه مشهد هذا التقديم بالدقة نفسها في التفاصيل الخيالية التي ينم عنها الناس الذين يبحثون الطريقة التي سيستثمرون بها يانصيبا يحددون رقمه عشوائيا، لو ربحوه (107).

وهذا «الحلم اليقظ» استباقيّ لأنه استيهام يتوهمه سوان قبل زواجه، واسترجاعيّ لأن مارسيل يذكر به بعد ذلك الزواج؛ وتألّف الحركتان لتلغي إحداها الأخرى، واضعتين بهذه الطريقة الاستيهام في تزامن تام مع تكذيب الوقائع القاسي له، ما دام سوان قد تزوّج منذ عدة سنوات بأوديت لا تزال غير مرغوب فيها في صالون كيرمانت. صحيح أنه هو نفسه تزوّج بأوديت، في حين لم يعد يحبها، وأن:

الكائن الذي كان قد تمنى كثيراً [في دخيلاته] أن يعيش حياته كلها مع أوديت، ويطس من ذلك كثيرا... ذلك الكائن كان قد مات.

ومن ثم ها هي ذي القرارات القديمة والوقائع الراهنة تتواجه فيما بينها، في تناقضها التهكمي: قرار أن توضّح يوما العلاقات الغامضة بين أوديت وفورشقيل، والذي استبدلت به لامبالاة مطبقة:

لما كان كثير المعاناة فيما مضى، أقسم لنفسه بأنه ما أن يتوقف عن حب أوديت، وعن الخوف من إغضاها أو إيهاها بأنه كان يفرض في حبها، حتى يرضى بأن يوضّح معها - حبا في الحقيقة فقط ونظرا لأن ذلك نقطة من القصة - هل كان فورشكيل قد صاجعها أم لا يوم أن دق الجرس ونقر على زجاج النافذة دون أن يُفتح له وكتب إلى فورشكيل أن

عمّا لها هو الذي كان قد جاء. لكن المسألة التي كانت من الأهمية بحيث لم يكن ينتظر إلا نهاية غيرته ليوضحها، كانت بالضبط قد فقدت كل أهمية في نظر سوان، لما لم يعد غيورا.

وقرار أن يكشف ذات يوم عن لامبالاته المقبلة، والذي استُبدل به كتمان اللامبالاة الحقيقية:

بينما كان فيما مضى قد أقسم أنه لو توقف يوما عن حبّ تلك التي لم يكن يتكهن بأن تكون زوجة له ذات يوم، ليُظهرَ لها بشراصة لامبالاته، الصادقة أخيرا، حتى يثار لكرامته التي داستها زمنا طويلا، فإن ذلك الانتقام الذي كان يستطيع أن يمارسه الآن دونما أخطار... ذلك الانتقام، توقف عن التشبث به؛ فقد اختفت مع الحبّ الرغبة في إظهار أنه قد توقف عن الحب.

والمواجهة نفسها - بطريق الماضي - بين الحاضر المؤمل والحاضر الواقعي، عند مارسيل الذي «شفي» أخيرا من ولعه بجيلبيرت:

لم أعد أرغب في رؤيتها، ولا حتى في أن أظهر لها أنني لم أكن أحرص على رؤيتها وأنني، عندما كنت أحبها، كنتُ أعد نفسي كل يوم بأن أظهر لها عدم حُبّي عندما أتوقف عن حبي لها؛

أو، بدلالة نفسية مختلفة قليلا، عندما يحاول مارسيل مرة أخرى - وقد صار «الخِذْن العظيم» لجيلبيرت وصديق قاعة أكل سوان -، عندما يحاول عبثا أن يعثر، من أجل قياس ما أحرزه من تقدّم، على الشعور الذي كان يشعر به فيما مضى إزاء حرازة ذلك «الموضع الذي لا يمكن تصوّره» - وذلك ليس دون أن تُعزى إلى سوان نفسه بعض الأفكار المماثلة عن حياته مع أوديت، تلك «الجنّة غير المؤمّلة» التي لم يستطع أن يتصورها بلا اضطراب، والتي صارت واقعا مبتذلا لا سبخر لَه<sup>(108)</sup>. فما كان المرء قد خطط له لم يحدث؛ وما لم يكن يجرؤ على تمنيه يتحقق، ولكن حينما يصير غير راغب فيه. وفي كلتا الحالتين، يتراكب الحاضر مع المستقبل السابق الذي حلّ هو محله: إنه تكذيب استعادي لاستشراف مغلوطة.

وتحدث حركة معاكسة - تذكير مستشرق، لفّ من طريق المستقبل وليس بعدّ من طريق الماضي - كلّما عرّض السارد مقدّما كيف سيطلع فيما بعد، بعدّ

فوات الأوان، على حدث راهن (أو على دلالة). هذا ما يقع، مثلاً، عندما يروي مشهداً بين السيد والسيدة فيردوران، فيوضُّح بدقة أنه سينقله إليه كُوطَار «بعد ذلك بسنوات». ويتسارَّع التَّوسان في هذه الإشارة من قسم «كومبري»:

بعد ذلك بسنوات كثيرة، علمنا أننا إذا كنا في ذلك الصيف قد تناولنا الهليون يوماً بعد يوم تقريباً، فقد كان ذلك لأن رائحته كانت تسبِّب للطباخة الصغيرة المسكينة المكلفة بتقشير نويات ربو هي من الحلَّة بحيث اضطرت في آخر المطاف إلى الانصراف من عند عمتي (109).

ويكاد يصير فوراً في هذه الجملة من كتاب «السجينة»:

علمت أنه في ذلك اليوم كانت قد حدثت وفاة سببت لي كثيراً من الألم، هي وفاة بيركوط.

والتي هي جملة من الحذف والاختلال السري بحيث يظن القارئ في البداية أنه يقرأ:

علمت في ذلك اليوم أنه كانت قد حدثت وفاة... (110).

ويتم التوسان المتعرج نفسه عندما يُدخل السارد حدثاً حاضراً، أو حتى ماضياً، بطريق استشراف الذكرى التي ستكون لديه عنه فيما بعد، كما سبق أن رأينا عن الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهريات»، التي تنقلنا إلى الأسابيع الأولى في بالييك مروراً بذكريات مارسيل المقبلة في باريس؛ كذلك، عندما يبيع مارسيل أريكة العمة ليوفي لقوادة، نعلم أنه لن يتذكر أنه كان - فيما قبل بكثير - قد استعمل هذه الأريكة مع أبنة العمة غريغ الأطوار والتي نعرفها، إلا «فيما بعد بكثير». إنه استرجاع على نقصان، كما كنّا نقول، ولكن علينا الآن أن نستكمل هذه العبارة مضيفين: بطريق الاستباق. ولعل هذه الالتواءات السردية كافية على الأرجح للفت نظر المؤول المرتاب، ولو أنه متسامح، إلى الفتاة الافتراضية.

وتتمثل نتيجة أخرى للبنية المزدوجة في أنه يمكن مفارقة زمنية أولى أن تقلب - وتقلب بالضرورة - العلاقة بين مفارقات زمنية ثانية ونظام ترتيب الأحداث في النص. هكذا يؤدي الوضع الاسترجاعي لقسم «حب لسوان» إلى نتيجة مفادها أنه يمكن استشرافاً (في زمن القصة) أن يحيل إلى حدث سبق للحكاية أن غطته: فعندما يقارن

\* م.ع. - عرفنا ابنة العمة هذه في الصفحة 63.

السارد بين القلق المسائي لسوان المحروم من أوديت والقلق الذي سيشعر به هو نفسه «بعد ذلك بوضع سنوات» في الأماسي التي سيأتي فيها سوان هذا نفسه لتناول طعام العشاء في كومبري، فإن هذا الإعلان القصصي هو في الوقت نفسه تذكير سردي للقاري، ما دام قد سبق له أن قرأ حكاية ذلك المشهد «قبل ذلك» بحوالي خمسين ومئتي\* صفحة؛ وبالعكس من ذلك وللسبب نفسه، فإن الإرجاع إلى قلق سوان الماضي، في حكاية «كومبري»، هو في نظر القاري إعلان عن حكاية «حب لسوان» المقبلة<sup>(11)</sup>. ومن ثم قد تكون العبارة الواضحة لمثل هذه المفارقات الزمنية المزدوجة ما يشبه هذا:

كان لا بد من أن يحدث فيما بعد، كما سبق أن رأينا...

أو هذا:

كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد...

فهل هي إعلانات استعادية؟ أو تذكيرات استشرافية؟ عندما يصير الوراء أمام المقدمة مؤخرًا، يصير تحديد اتجاه السير مهمة صعبة.

هذه الاسترجاعات الاستباقية والاستباقات الاسترجاعية كلها مفارقات زمنية معقدة، وتترك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك. ولنذكر مرة أخرى بوجود تلك الاسترجاعات المفتوحة (أي التي لا يمكن تحديد موقع نهايتها)، الأمر الذي يستتبع حتما وجود مقاطع سردية غير محددة زمنيا. لكننا أيضا نجد في رواية «بحثا...» بعض الأحداث الخالية من كل إرجاع زمني، والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال تحديد موقعها من الأحداث التي تحيط بها. ولكي تكون الأحداث غير قابلة لأن يُحدّد موقعها، يكفي أن تُربط لا يحدث آخر (الأمر الذي قد يجبر الحكاية على تحديدها بأنها أحداث سابقة أو لاحقة)، بل بالخطاب التعليقي (غير الزمني) الذي يواكبها - والذي نعرف الحجم الذي يتخذه في هذا العمل الأدبي. ففي أثناء حفلة عشاء آل كيرمانت، يذكر السارد، في معرض حديثه عن إصرار السيدة ده فارامبون على مصاهرة مارسيل مع الأميرال جوريان ده لاكرافير، يذكر خطأ صديق لآل كيرمانت كان يقدم نفسه لمارسيل مستعملاً أسم ابنة عمه السيدة ده شوصكغو التي لا يعرفها السارد (وبالتالي فهو يذكر - على سبيل

\* م.ع. - في الترجمة الأثرية: 190 صفحة.



التوسع - أخطاء مماثلة يكثر ارتكابها في المجتمع: فهذه الأحداث، التي تتضمن تقدماً معيناً في حياة هاريسيل المجتمعية، يمكن افتراض أنها لاحقة لحفلة عشاء آل كيرمانت، ولكن لا شيء يسمح بتأكيد هذا الافتراض. وبعد مشهد التقديم الفاشل إلى ألبيرتين، في كتاب «الفتيات المزدهرات»، يقترح السارد بعض التأملات في ذاتية الشعور بالحب، ثم يوضح هذه النظرية بمثال أستاذ الرسم ذاك الذي لم يكن قد عرف قط لون شعر عشيقته كان قد كلف بها وخلفت له بنتا («لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها»)<sup>(112)</sup>. هنا لا يمكن أي استدلال من المضمون أن يساعد المحلل على تحديد وضع مفارقة زمنية خالية من كل علاقة زمنية، وما علينا بالتالي إلا أن نعتبرها حدثاً لا تاريخ له ولا عُمر، أي لا وقتية.

إلا أن مثل هذا الحدث المعزول ليس هو وحده الذي يُظهر قدرة الحكاية على تحرير تنظيمها من كل تبعية، ولو معكوسة، للترتيب الزمني للقصة التي ترويها. ذلك بأن رواية «بحثا...» تنطوي على بُنى لاوقية حقيقية، وذلك في موضعين على الأقل. ففي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» يُحدث خطأ سير «عابرة المحيط الأطلسي» وتتابع عطاتها (ضونصير، ماينفيل، كراثفاست، هيرمينونفيل) مقطوعة سردية قصيرة<sup>(113)</sup> لا يدين نظام تتابعها (معامرة موريل في ماخور ماينفيل - الالتقاء بالسيد دُه كريسبي في كراثفاست) بأي شيء للعلاقة الزمنية بين الحدثين اللذين يؤلفانها، ويدين بكل شيء للواقعة (التزمنية هي نفسها من جهة أخرى، ولكنها ذات تزمّن ليس هو تزمّن الأحداث المروية) التي مفادها أن القطار الصغير يذهب أولاً إلى ماينفيل، ثم إلى كراثفاست، وأن هذه المخطات تنير في ذهن السارد، على ذلك الترتيب، أحداثاً ترتبط بها<sup>(114)</sup>. إلا أن هذا الترتيب «الجغرافي» - كما لاحظ جان پول هوستون بحق في دراسته عن البنى الزمنية لرواية «بحثا...»<sup>(115)</sup> - لا يني يُكرّر ويُبرز ذلك الترتيب (الأكثر ضمنية ولكن الأكثر أهمية من جميع النواحي) الذي هو ترتيب الصفحات الخمسين\* الأخيرة من قسم «كومبري»، الذي تخضع فيه المقطوعة السردية لتوجيه التعارض بين جهة ميزيكليز وجهة كيرمانت، ولتوجيه التباعد المتزايد للمواقع عن المنزل العائلي في أثناء نزها لازمنية وتركيبية<sup>(116)</sup>. إن التسابع: أول ظهور لسجلبيرت - توديع شجرات الزعرور - اللقاء بين سوان وفانتوري -

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الأربعين.

وفاة ليوني - رؤية أبراج أجراس مارتينفيل، هذا التابع لا صلة له البتة بالترتيب الزمني للأحداث التي تؤلفه، أو له علاقة توافق جزئي فقط. ويتوقف هذا التابع أساساً على موضع المواقع (طانسونفيل - سهل ميزيكلير - مونجورفان - عودة إلى كومبري - جهة كيرمانت)، وبالتالي على زمنية مختلفة تماماً هي: التعارض بين أيام النزهة إلى ميزيكلير وأيام التزه في اتجاه كيرمانت، وداخل كل من هاتين السلسلتين ترتيب تقريبي لـ «محطات» النزهة. ولابد من الخلط بين ترتيب الحكاية المركبي وترتيب القصة الزمني خلطاً ساذجاً حتى نتصور، كما يفعل قراء مستعجلون، أن الالتقاء بالدوقة أو حادثة أبراج الأجراس لاحقة لمشهد مونجورفان. والحقيقة أن السارد كانت لديه أوضح الأسباب ليجمع - دون مراعاة لأي تسلسل زمني - بين أحداث لها علاقة تقارب مكاني أو تطابق مناخي (فالذهاب في تزه إلى ميزيكلير تحدث دائماً في الجو الرديء، والذهاب في تزه إلى كيرمانت تحدث دائماً في الجو الصحو)، أو قرابة موضوعاتية (فجهة ميزيكلير تمثل الجانب الجنسي - العاطفي من عالم الطفولة، وجهة كيرمانت هي جانبه الجمالي)؛ وهكذا يُظهر - أكثر وأفضل من كل من قبلة - قدرة الحكاية على الاستقلال الزمني<sup>(117)</sup>.

لكن قد يكون من العبث التام ادعاء الخروج بخلاصات نهائية من مجرد تحليل المفارقات الزمنية، التي لا تمثل إلا سمة من السمات المشكّلة للزمنية السردية. فمن البدهي إلى حد ما، مثلاً، أن التواءات المدة، مثلها كممثل خروق الترتيب الزمني، تساهم في التحرر من هذه الزمنية السردية. وهذه الالتواءات هي التي سنستأثر باهتمامنا في الفصل الثاني.

## هوامش

- (1) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27 [trad. angl. *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Trans. Michael Taylor (New York, 1974), p. 18.].

(2) انظر :

Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhohn und Hermann Schneider*, 1948 ;

وقد أعيد نشره ضمن : *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968 .

- (3) يشهد على ذلك بالتصادم تقدير *بير دانييل هوبه* هذا بخصوص رواية «الباليات» لـ *لياميلغوس* : «إن تنظيم تصميمها يعوره الفس. فقد راعى ترتيب الزمن إلى حد كبير، ولم يرم القاري في وسط الموضوع من أول وهلة على عرار *هوميروس*» (157, p. 1670, *Traité de l'origine des romans*).

- (4) «ناشر العمل أولاً. وتناول موضوعك غرضاً تارة، ومن الهامة تارة أخرى ؛ وأخيراً نوع حططك، حتى لا تكرر نفسك أبداً» (230, p. 230, *Illusions perdues*, éd. Garnier).

- (5) Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, Skira, Genève, 1943, p. 69

- (6) Homère, *L'Iliade*, Trad. Paul Mazon, ed. Les Belles Lettres, p. 3 [trad angl. Homer, *The Iliad*, Trans. Andrew Lang, Walter Leaf, and Earnest Meyers (New York : Modern Library, n.d), book I, II 1-11].

[م-ع. - تر. عريبه : هوميروس، الإلياذة، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط. 2، 1981، ص. 99].

- (7) بل أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار المقطع الأول - غير السردى - المصوغ بصيغة حاصر مقام السرد (م أ - بمعناه عند *مقيس*)، والوارد بالتالي في آخر لحظة ممكنة: «تعني. أنها الإلهة».

- (8) Jean Santeuil, éd. Pleiade, p 674 [trad. angl. *Jean Santeuil*, trans. Gerard Hopkins (New York, 1956), p. 496]

- (9) نواجه هنا متاعب الاصطلاح (ومضائه) من جهة، تطوي *analepse* و *prolepse* على ميزة الانتهاء حذرهما إلى أسرة حيوية - بلاعية ستعيدنا حص عناصرها الأخرى فيما بعد؛ ومن جهة أخرى، ستكون علينا أن نستعمل التمازج بين هذا الحذر *leipse*، الذي يعني في الإعراف واقعة الأحد، والتالي - سرديا - الأحد على العائق والاصطلاح (*prolepse* الأحد مقدما؛ *analepse* الأحد بعد فوات الأوان)، والحذر *lipse* - بما في *ellipse* أو *paralepse* الذي يعني، على العكس من ذلك، واقعة الإسقاط أو الإعمال. لكن لا سامه مستعارة من الإعرافية تتيح أن نشرف على التعارض *ana/pro*. ولذلك كان لمؤننا إلى *anachronie*، التي هي واضحة تماماً، ولكنها خرج عن هذا السق، والتي تتداخل سابقتها مع *analepse* تتداخل مرعجا وهو مرعج، ولكنه دال

- (10) P II, 712-713/RH II, 82-83.

- (11) فعلا، إن إحدى العرف المذكورة هي عرفة طانصوفيل، التي لم يسم فيها مارسيل إلا أثناء الإقامة المروي عنها في آخر كتاب «الهاوية» وفي أول كتاب «الرمس المستعاد». وقد يمكن مرحلة حالات الأرق، التي هي مرحلة لاحقة لتلك الإقامة، أن تتزامن مع هذه المعالجة أو/أو تلك من المعالجات اللاحقة بالمصحة، والتي توظف حادثة *پاريز* وهي في حالة حرب (1916)

(12) Muller, *Les voix narratives*, première partie, chap. II, et *passim*.

سأعود إلى التمييز بين البطل والسارد في الفصل الأخير.

(13) بعد حلوى المادلين، سيُذَمَّجُ الحكوميري «الكُلِّي» في ذكريات المصاب بالأرق.

(14) لكن أليس دور سوان في مشهد الترم أياً بكيفية ممطية؟ مهما يكن، فإنه هو الذي يحرم الطفل من حضور أمه. إن الأب الشرعي، على العكس من ذلك، يبدو هنا ذا تساعية أئيمة، ذا مجاملة ساخرة ومشبوهة: «أذهبي مع الطفل...». فما الذي يمكن استنتاجه من هذه الحزمة؟

(15) Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 550-643.

(16) G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 202.

(17) P II, 257-263/RHI, 899-904.

(18) P III, 574-582/RHII, 786-792.

(19) P I, 467-471/RHI, 358-361 ; P III, 664-673/RH II, 849-856 ; P III, 182-188/RHII, 506-510.

(20) P II, 737-755/RH II, 900-913 ; cf. P III, 723/RH II 889.

(21) P I, 72-80/RH, 55-60.

(22) PI, 718/RH I, 544; P II 83/RHI, 773; P II, 523/1090; P III, 808/RH II, 954.

وذلك، طبعاً، على افتراض أن نُحْمَلْ هذه الأخبار الاستعدادية على عمل الجذ تماماً، وهو قانون التحليل السري. غير أن الناقد يستطيع أيضاً، من جهته، أن يعتبر مثل هذه التلميحات هفوات المؤلف، حيث تُسْقَطْ سيرة بروسست مؤقتاً على سيرة مارسيل.

(23) بل إن نقصان [paratipose] البلاغين حذف كاذب، وبعبارة أخرى: إنه تعريض. فهنا يتعارض النقصان بما هو محسن سردي مع الحذف كما يتعارض ترك الشيء جانبا مع ترك الشيء حيث هو. وسعنا ثانية فيما بعد على النقصان ما هو واقعة صيغة.

(24) P III, 199-201/RH II, 518.

هنا، ما لم نعتبر التناول الترددي للشهور الأولى من الحياة المشتركة مع البيوتين في بداية كتاب «الهاربة» حذفاً.

(25) P II, 371/RH I, 983.

(26) P I, 578/RH I, 440.

(27) «بنت عمّة (صغرى)، ملقّبة» (P I, 578/RH I, 440)، كما يذكر كلارك وفوري، برصاة ودقة، في ثبت أسماء الأشخاص.

(28) صحيح أن لديها غرفتين، متجاورتين، تمرّ إلى إحداها بينما تهوى الأخرى (P I, 49/RH I, 37-38) لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن المشهد يصير من أقل المشاهد احتشاماً. ومن جهة أخرى، فإن العلاقة عبر واصحة بين هذه «الأريكة» والسريّر الموصوف في P I, 50/RH I, 38، بعطائه المزين برسوم زهرية والديب يبعث منه «الشدى الأوسط، الدقيق، المسيخ، المتخيم القوي النكهة»، الذى كان مارسيل الصغير حدا يعود إليه دائماً، «نهم غير معترف به»، لـ«سيدتي» فيه. لترك هذه المشكلة للمتخصصين، ولذكر بأن «التلقين» في قسم «اعتراف فتاة»<sup>9</sup> من كتاب «الملذات والأيام» يورط البتلة البالغة أربع عشرة سنة من العمر و«ابن خال» نالفا خمسة عشر سنة، «ماحراً سلفاً» (Pleasures and Regrets, p. 87; trad-amér. Louise Varèse [New York, 1948], p. 34).

\* «Confession d'une jeune fille».

(29) فيما يخص الترددي عامة، انظر الفصل III.

(30) P I, 808-823/RHI, 609-617.

(31) P I, 953-955/RHI, 713-714.

(32) Ebert:art Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2<sup>e</sup> partie.

(33) P III, 866-869/RHII, 997-999 ; cf. P III, 623-655/RHII, 820-840 ; P III, 855/RHII, 988 et P I, 672-674/RHI, 510-511.

(34) P III, 868/RHII, 998.

لنذكر بأن الإحساس بالملل أمام صف الأشجار كان دليل مارسيل على المهوبة الأدبية الفاشلة، وبالتالي على إخفاق حياته.

(35) PII, 425/RHI, 1022; cf. P I 700/RHI, 531.

(36) P II, 157/RHI, 827.

(37) P I, 577/RHI, 439.

(38) P III, 344/RHII, 622.

(39) P III, 54-55/RHII, 415-416.

عندما يعود مارسيل إلى بيته ومعه سرجمات، يصطدم بأنذره التي تتدفع ببعض الحساسية، فمنعه من الدخول على الفور. والواقع أنها كانت ذلك اليوم في وضع أليم مع أليتين.

(40) P III, 600-601/RHII, 803-804.

(41) PIII, 1029-1030/RHII, 1125-1126.

(42) انظر : Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 124.

(43) P I, 738/RHI, 558-559.

(44) P II, 267/RHI, 907.

(45) P III, 591 et 701/RHII, 798 and 874.

(46) P II, 573 et 681/RHI, 1125 and II, 61.

(47) PII, 373 et 721/RHI, 985 and II, 88.

(48) PII, 858 et 892/RHII, 184 and 208.

(49) PIII, 563 et 574/RHII, 777 and 786.

(50) PII, 883/RHII, 202.

(51) PII, 138 et 176/RHI, 813 and 841.

(52) PI, 786 et II, 776/RHI, 593 and II, 127-128.

(53) PI, 160-165 et III, 261/RHI, 123-127 and II, 562.

(54) PI, 623 et III, 695/RHI, 474 and II, 868.

(55) PI, 155-180 et III, 681/RHI, 825-844 and II, 859.

(56) PI, 231 et 371/RHI, 177 and 284.

(57) PIII, 515/RHII, 744-745; PIII, 525/RHII, 751; PIII, 599-601/RHII, 802-803.

(58) PII, 1120 et III, 337/RHII, 370 and 617-618.

(59) PI, 184/RHI, 141.

(60) *Figures* (Paris, 1966), p. 60 et *Figures II*, p. 242.

(61) PI, 141, et III, 694/RHI, 108 and II, 866.

(62) PI, 12 et 158/RHI, 10 and 121.

(63) PIII, 697/RHII, 868.

(64) أن تجسد جهة ميزيكلير النشاط الجنسي، فذلك ما تتيه هذه الحملة بوضوح:  
ما كنت أتوق إليه توقاً محمواً آنذاك، كان يوسعها، لو استطعت فقط أن أنهيها وألقاها من حديد،  
أن تدبني إياه مد يماعي. لقد كانت جيلوت في تلك الفترة تنمي حقاً إلى جهة ميزيكلير أثناء  
أكمل مما كنت قد ظلت.

(PIII, 697/RHII, 868)

(65) روصيڤيل تحت العاصمة هي ملعا (كساريز تحت نار العلو فيما بعد) سدوم وعامورة تحت الصاعقة  
الإلهية:

أمام أعيننا، على تيد ماء، الأرض الموعودة أو الملعونة، روصيڤيل، التي لم أمد إلى أسوارها قط،  
روصيڤيل، علما كان المطر قد انقطع عا، كانت لاتزال تعاقب، كقربة مذكورة في «الكتاب  
المقدس»، برماح العاصفة كلها التي تحلد مساكن قاطبيها باعراف، أو كان قد غفر لها الرب الأب  
الذي كان يعيد إليها ضوء حمسه، ذلك الضوء الذي يرل إليها سيقانا ذهبية مهددة متعاقبة الطول كأشعة  
وعاء القربان المقدس على مدح كيسة (PI, 152/RHI, 116-117).

وسنلاحظ حضور الفعل *flageller* [خلد]، وهو تكرار حفي للصلة التي تجمع هذا المشهد - مقدما -  
بحادثة السيد ده شارلوس إبان الحرب، بما أن الجلد يشتغل «رديلة» («خطيئة») وعقابا في آن واحد.

(66) Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971, I, p. 269.

(67) لنذكر بأن هذا المقطع، الذي يعترض عليه بعضهم، دون كثير من البراهين وبالرغم من شهادة ألافلاطون  
(الجمهورية، I، 334 ب)، كان موضوع تعليق لسأورباخ (Mimesis, chap. I [trad. angl. Mimesis, (trans. willard Trask [1953; rpt. Garden City, N.Y., 1957], chap. I]

(trans. willard Trask [1953; rpt. Garden City, N.Y., 1957], chap. I]

(68) Garnier, p. 214 et 341.

(69) *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, p. 271 [trad. amér. *Martel Proust on Art and Literature*, 1896-1919, trans. S.T. Warner (New York, 1958), p. 173], et *Recherche*, PI, 208/RHI, 159.

(70) PII, 263/RHI, 904.

(71) PIII, 755/RHII, 913 et PIII, 762/RHII, 919.

(72) PI, 471/RHI, 361 et PIII, 201/RHII, 520.

(73) PI, 211/RHI, 162 et PII, 267/RHI, 907.

(74) Garnier, pp. 550 et 643.

(75) PIII, 582/RHII, 792 et PIII, 676/RHII, 856.

(76) PI, 90 et 97/RHI, 68 and 74.

(77) PII, 298-345/RHI, 928-964.

(78) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77. [trad. amér., *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y., and London, 1977), p. 65.]

(79) Rousseau, *Confessions*, éd. Pléiade, p. 20.

(80) تتضمن رواية «بمحا...» أكثر من عشرين مقطعا استباقيا ذا سعة سردية ماء، فضلا عن التلميحات البسيطة  
في شايها الحملة. وليست الاستراحات ذات التحديد نفسه أكثر منها عددا، لكنه صحيح أنها تكاد تخل  
النص كله بسعتها، وأن تلك الطبقة الأولى الاستعدادية هي التي تنبأ عليها الاستراحات والاستباقات من  
الدرجة الثانية.

(81) انظر: Tadié, *Proust et le roman*, p. 376.

(82) PIII, 804/RHII, 950 et PIII, 1028/RHII, 1124.

(83) PIII, 951-952/RHII, 1063.

(84) PIII, 1039-1043/RHII, 1133-1136.

(85) PI, 421-427/RHI, 321-325.

سأعود فيما بعد إلى الصعوبات التي تثيرها هذه الفقرة المكتوبة عام 1913 ولكن المزامنة خياليا (تصعباً) للسرد النهائي، وبالتالي اللاحقة للحرب.

(86) PI, 829/RHI, 624 ; PI, 67/RHI, 50 ; PIII, 646/RH [omitted in the English translation] ;

PII, 720/RHII, 87 ; cf. PI, 165/RHI, 127 ( عن قرية كومري ) , PI, 185/RHI, 141-142

( عن «الجهتين» ) , PI, 641/RHI, 487 ( عن متظر كيرمات الطيعي )

( عن الفتاة في قطار لاغاسوليف ) , PIII, 625/RHII, 822 ( عن السيدة سوان )

( عن البندقية ) etc.

(87) PI, 37/RHI, 28.

تعلق أورباخ ضمن: [481] *Mimesis*, p. 539 [trad. amér. *Mimesis*, p. 481]. ولا يمكن أن يفوتنا هنا التفكير في روسو:

مرت زهاء ثلاثين سنة على خروجي من بوسني دون أن أتذكر إقامتي فيها بكيفية سائغة من محال  
ذكريات مترابطة بعض الترابط. لكنني الآن وقد تجاوزت سن النضج وانحدرت نحو الشيخوخة، أشعر أن  
هذه الذكريات نفسها تبعث من جديد بينا ثلاثي الذكريات الأخرى، وتترسّخ في ذاكرتي معام تزداد  
سحرا وزججا يوما بعد يوم؛ وذلك كما لو كنت أسعى في الإسماك ثمانية بالحمية من بدياهتها، بعد أن  
أحسنت بها بهرب مني.

(Rousseau, *Confessions*, Pléiade, p. 21; trad. amér. New York: Modern Library, 1945, p. 20).

(88) إليكم قائمة الاستباقات الرئيسية، حسب ترتيبها في النص: PII, 630/RH, 24، خلال لقاء جويهان -

شارلوس : نتيجة العلاقات بين الرجلين، فوائد يستفيدها جويهان من محابة شارلوس، تقدير فوانسواز

لخصال اللوطيين الأخلاقي؛ PII, 739-741/RH II, 101-102، عند العودة من حفلة كيرمات الساهرة:

اعتناق الدوق لاحقا للسندوفوسية؛ PIII, 214-216/RH II, 529-530، قبل حفلة آل فيردوران

الموسيقية: اكتشاف شارلوس للاختلافات لعلاقات موريل بليا؛ P III, 322-324/RH II, 604-605، في آخر

الحفلة الموسيقية: مرض شارلوس ونسيانه حقه على آل فيردوران؛ P III, 799-781/RH II, 939-634،

خلال التنزه رفقة شارلوس: نتيجة علاقاته بموريل المغم بامرأة. تبين أن هذه الاستباقات كلها لها وظيفة

استشراف تطور مفارق، وهو أحد تلك الانقلابات غير المتوقعة التي تلذ بها الحكاية السروسسية.

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

(91) PI, 233/RHI, 179.

(والتشديد مَنِي).

(92) PI, 159/RHI, 122 et PII, 1114/RHII, 366.

لكن لابد من التذكير بأن پروست عندما يكتب هذه الجملة قبل 1913 لم «يخلق» بعد شخصية أليوتين، التي ستبلور بين 1914 و1917. ومع ذلك كان يفكر، بكل بداية، فيما يخص مشهد مونخوفان، في «سقط» هذا النظام، الذي لم يُدقق إلا فيما بعد؛ ومن ثم فهو إعلان نبؤي على وجهين.

(93) I, chap. 3; II, chap. 4; II, chap. 5; II, chap. 10; II, chap. 13; III, chap. 2.

(94) PIII, 866/RHII, 997.

راجع، دون استعادة هذه المرة، مُلَحَّصِي عشاء آل فيردوران (PI, 251/RHI, 193) أو حفلة سالت - أوفرت الساهرة (PI, 322/RHI, 247) المستشرقين.

(95) PI, 433 et II, 866 sq./RHI, 332 and II, 190 ff; PI, 471 et III, 575 sq./RHI, 361 and II, 786 ff; PII, 768 et III, 415 sq./RHII, 122 and II, 669 ff; PIII, 805 et III, 859/RHII, 951 and II, 992.

(والتشديد مَنِي).

(96) Cf. Raymonde Debray-Genette, «Les Figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique*, 3, 1970.

(97) PI, 141/RHI, 108-109; PI, 76/RHI, 57; PI, 20/RHI, 15; PI, 113 et 159/RHI, 86 and 122.

(98) PII, 1085 et III, 301/RHII, 345 and 589.

(99) PI, 512/RHI, 391; PI, 598/RHI, 455, cf. PIII, 904/RHII, 1027; PI, 626/RHI, 476.

(100) «إن روح كل وظيفة هي بذرتها إن صح التعبير، و ذلك يمكنها من بلور عنصر في الحكاية سينضج فيما بعد» (رولان بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات»، ترجمة حسن بحراري وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن أفاق (مجلة)، عدد 8-9، 1988، ص. 11).

(101) انظر: Roland Barthes, *S/Z*, p. 39 [trad. amér. *S/Z*, New York, 1974, p. 32].

(102) Jean-Pierre Richard, «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973.

(103) PI, 471/RHI, 361.

(104) PII, 739/RHII, 101; PIII, 214/RHII, 529; PIII, 703/RHII, 875; PIII, 779/RHII, 932; PIII, 803/RHII, 950

(والتشديد مَنِي).

(105) PI, 716/RHII, 85; PIII, 216/RHII, 530; PIII, 806/RHII, 952; PIII, 952/RHII, 1064.

(والتشديد مَنِي). طبعاً إن دلائل تنظيم الحكاية هذه هي في ذاتها سمات المقام السدي، التي سنجدها ثانية بصفتها كذلك في فصل الصوت.

(106) PIII, 1030/RHII, 1126.

(107) PI, 470/RHI, 360-361.

(108) PI, 471/RHI, 361; PI, 523/RHI, 399-400; PI, 525/RHI, 401; PII, 713/RHII, 83; PI, 537-538/RHI, 410.

(109) PIII, 326/RHII, 607; PI, 124/RHI, 95.

(110) PIII, 182/RHII, 506.

ويسمى ملخص كلارك وفيري (PIII, 1155) هكذا: «أعلم في ذلك اليوم بومة بيركوط».



- (111) PI, 297 et 30-31/RHI, 228 and 23-24.
- (112) PII, 498/RHI, 1072; PI, 858-859/RHI, 645.
- (113) PII, 1075-1086/RHII, 338-346.
- (114) «فيما يتوقف القطار متعرج السير ويصبح المستخلم ضوئصير، كراتفاست، مايتفيل، إلخ..، أكتفي هنا بالإشارة إلى ما يذكركني به الشط الصغير أو الموقع».
- (115) J. P. Houston, «Temporal Patterns in *A la recherche...*», *French Studies*, 16, Janvier 1962, 33-45.
- (116) ينتمي القسم الأكبر من هذه المقطوعة إلى فئة الترددي لهذا السب. وأهم الآن ذلك المظهر لأتناول نظام تتابع الأحداث المفردة وحده.
- (117) بما أنني سميت المقارقات الزمنية بالاستعادة أو الاستشراق استرجاعات واستباقات، فقد يمكنني إطلاق تسمية الاستخدامات (أي واقعة الجمع) الزمنية [م.أ. - أو غير الزمنية] على تلك المجموعات المقارقة زمنيا والمحكومة بقرابة ما، مكانية أو موضوعية أو غيرها. والاستخدام الجغرافي، مثلاً، هو مبدأ الجمع السردى في حكايات السفر المرصعة بأحداثيات، مثل كتاب «ملوكوات صائح»<sup>\*</sup> أو كتاب «الراين»<sup>\*</sup>. ويوجه الاستخدام الموضوعاتي في الرواية الكلاسيكية ذات الجوارير، يوجه الاندراجات العديدة للـ«قصص»، المبررة بعلاقات التماثل أو التقابل. وسنجد ثانية فكرة الاستخدام في معرض الحديث عن الحكاية الترددية، التي هي متغير آخر له.

\* *Mémoires d'un touriste.*

\* *Le Rhin.*



## II . المدة

### اللافتات

لقد ذُكرت في مستهل الفصل السابق بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة «زمن الحكاية» بالذات في الأدب المكتوب. وطبعاً، إن المدة هي التي يُحسُّ في شأنها بهذه الصعوبات أيما إحساس، لأن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دوماً ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول إن حادثة (أ) تأتي «بعد» حادثة (ب) في التنظيم المركبي لنص سردي، أو إن حدثاً (ج) يُروى فيه «مؤكّن» قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: «إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة» أو «إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة». ومن ثم، فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة. وبالمقابل، فمقارنة «مدة» حكاية ما بمدة القصة التي تروىها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يُطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون – كما سبق أن قلنا – غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيراً أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية، وأنه – على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى – لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة «عادية» للأداء.

ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية، أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا توافقاً دقيقاً بين الحكاية والقصة؛ نفتقدها الآن، حتى وإن صح أن مشهداً حوارياً (إذا افترضناه خالصاً من كل تدخل للسارد ودون أي حذف) يمنحنا «ضرباً من التساوي بين المقطع السردى والمقطع القصصى»<sup>(1)</sup>، كما يلاحظ جان ريكاردو. إنني أنا الذي أشدد على كلمة «ضرب» لألجّ على الطابع غير الدقيق، وخصوصاً غير الزمني بدقة، لهذا التساوي: فكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذا المقطع السردى (أو المسرحي) هو

أنه ينقل كل ما قيل، واقعيا أو خياليا، دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قِيلَتْ بها تلك الأقوال، ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث. ومن ثم فهو لا يستطيع البتة أن يلعب دور مؤشر زمني؛ وحتى لو لعب ذلك الدور، فإنه لا يمكن إشاراته أن تصلح لقياس «مدة الحكاية» في المقاطع ذات الوتيرة المختلفة والتي تحيط به. ومن ثم لا يوجد في المشهد الحوارى إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وهذه الصفة سنستعمله فيما بُعد عند تمطينا للأشكال التقليدية للمدة السردية، لكنه لا يمكنه أن يقوم لنا مقام نقطة مرجعية في مقارنة دقيقة للمُدَد الواقعية.

ومن ثم يجب العدول عن قياس تغيرات في المدة بتساو في المدة بعيد المنال، لأنه لا يُتحقق منه، بين الحكاية والقصة. لكن توافقية حكاية ما يمكنها أيضا أن تُحدّد – كتوافقية بندول، مثلا – ليس بعد نسبيا، بالمقارنة بين مدتها ومدة القصة التي ترويها تلك الحكاية، ولكن بكيفية مطلقة ومستقلة كثيرا أو قليلا، بأنها ثبات في السرعة. ونقصد بـ«السرعة» العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا مترا في الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستُحدّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)<sup>(2)</sup>. ومن ثم فإن الحكاية المتوافقة، وهي درجة الصفر المرجعية الافتراضية عندنا، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطّئات، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما. ولا شك في أن لا فائدة من إيضاح أن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يمكن أن توجد، إلا على سبيل تجربة مخبرية: فمهما كان مستوى البلورة الجمالية، فإنه يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة – وحتى هذه الملاحظة التافهة لها سلفا بعض الأهمية: إذ يمكن حكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون لاتوافقات أو – بعبارة أفضل (كما هو محتمل) – دون آثار الإيقاع.

وقد يكون التحليل المفصل لهذه الآثار متعبا وخاليا من كل دقة حقيقية – في آن واحد –، ما دام الزمن القصصي يكاد لا يُشار إليه (أو لا يُستدل عليه) أبدا بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه. ومن ثم لا تجدد الدراسة هنا بعض الملاءمة إلا على

المستوى العياني\*، مستوى الوحدات السردية الكبرى، ما دام من المسلم به أن قياس كل وحدة لا ينطبق إلا على مقارنة إحصائية لها<sup>(3)</sup>.

وإذا أردنا رسم صورة لهذه التغيرات في حالة رواية «بحثنا عن الزمن الضائع»، فعلينا أولاً وقبل كل شيء أن نحدد ما سيُعتبر تمفصلات سردية كبرى، ثم علينا أن نتوفر على تسلسل زمني\* داخلي واضح ومتناسك تقريباً لقياس زمنها القصصي. وإذا كان تشكيل المعطى الأول سهلاً، فإن تشكيل المعطى الثاني ليس كذلك.

• ففيمما يخص التمفصلات السردية، لا بد أولاً من ملاحظة أنها لا تتوافق مع التقسيمات الظاهرة للعمل الأدبي إلى أجزاء وفصول مزودة بعناوين وأرقام<sup>(4)</sup>. غير أننا إذا تبيننا وجود قطعة زمنية و/أو مكانية مهمة مقياساً فاصلاً لنا، فإن التقطيع يتم – دون كثير من التردد – كما يلي (وأعطي بعض هذه الوحدات عناوين دالة فقط – هي من اقتراحي) :

(1) I، ص. 3-186، بإهمال الاسترجاعات الذاكرة المدروسة في الفصل السابق، فإن الوحدة المخصصة للطفولة في كومبري هي التي سنطلق عليها طبعاً، كما فعل پروست نفسه، اسم كومبري.

(2) بعد قطعة زمنية ومكانية، يأتي «حب لسوان»\*، I، ص. 188-382.

(3) بعد قطعة زمنية، تأتي الوحدة المخصصة للمراهقة الباريزية والتي تغلب عليها العلاقات الغرامية مع جيلبيرت واكتشاف وسط سوان، وتشغل القسم الثالث من كتاب «من جهة بيت سوان» (وهو «أسماء البلدان: الاسم»\*) والقسم الأول من كتاب «الفتيات المزهريات» (وهو «حول السيدة سوان»\*)، I، ص. 383-641: سنسميها جيلبيرت.

(4) بعد قطعة زمنية (سنتين) ومكانية (انتقال من باريس إلى باليك)، تأتي

\* م.ع. - عياني : يرى بالعين المجرّدة، وبالتالي فهو كبير أو ضخم، إلخ.

" م.ع. - تسلسل زمني : جدول يبين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة بحسب تسلسلها الزمني.

\* «Un amour de Swann».

\* «Noms de pays : le Nom».

\* «Autour de Mme Swann».

حادثة الإقامة الأولى في بالبيك، والتي توافق القسم الثاني من كتاب «الفتيات...» (وهو «أسماء البلدان: البلد»\*)، I، ص. 642-955: بالبيك I.

(5) بعد قطيعة مكانية (عودة إلى پاريز)، سنعتبر وحدة واحدة ووحيدة كل ما يفصل بين الإقامتين في بالبيك، والذي يكاد يحدث كلياً في پاريز (باستثناء إقامة قصيرة في ضونصير)، في وسط كيرمانت، وبالتالي كتاب «جهة كيرمانت» بأكمله وبداية كتاب «سدوم وعامورة» (أي المجلد II حتى الصفحة 751 منه) : كيرمانت.

(6) الإقامة الثانية في بالبيك، بعد قطيعة مكانية جديدة، أي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» والمجلد II (ص. 751-1131) كلها؛ وسنطلق على هذه الوحدة اسم : بالبيك II.

(7) بعد انتقال جديد (عودة إلى پاريز)، تأتي قصة حبس البيرتين وفرارها ووفاتها، حتى الصفحة 623 من المجلد II، أي كتاب «السجينة» كله ومعظم كتاب «الهاربة»، حتى السفر إلى مدينة البندقية: البيرتين.

(8) II، ص. 623-675، الإقامة في مدينة البندقية وسفر العودة : البندقية.

(9) II، ص. 675-723، جُمعاً بين كتاب «الهاربة» وكتاب «الزمن المستعاد»: الإقامة في طانصونفيل.

(10) بعد قطيعة زمنية (إقامة في مصحة) ومكانية (عودة إلى پاريز)، II، ص. 723-854: الحرب.

(11) بعد قطيعة زمنية أخيرة (إقامة جديدة في إحدى المصحات)، فإن الوحدة السردية الأخيرة هي وحدة: حفلة كيرمانت النهائية (II)، ص. 854-1048(5).

\* «Noms de pays - le Pays».

م.ع. - نظراً لأننا لا نتوفر على ترجمة عربية كاملة لرواية «يحط عن الزمن الضائع» (هناك مشروع طموح في هذا الصدد حققه السيد إلياس يديوي (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق) حتى الآن - على حد علمنا - ثلاثة مجلدات)، أبقينا في المتن على أرقام صفحات الأصل الفرنسي للرواية ؛ ونورد فيما يلي من هذا الهامش أرقام الصفحات المقابلة من الترجمة الأمريكية كما أوردتها مترجمة جيت الأمريكية : I, (1) 3-142 ; II, (6) 109-3 ; et II, 1141-719 ; (5) I, 714-488 ; (4) I, 487-293 ; (3) I, 292-144 ; (2) I, 142-3 ; II, 1140-988 ; (11) II, 987-890 ; (10) II, 889-856 ; (9) II, 856-821 ; (8) II, 820 ; (7) II, 378-110.

• وفيما يخص التسلسل الزمني، تبدى المهمة أصعب بعض الصعوبة، بما أن التسلسل الزمني لرواية «بحثا...» ليس واضحا ولا متماسكا في تفاصيله. ولا ينبغي لنا أن نخوض هنا في نقاش قديم سلفا، وغير قابل للحل ظاهريا، تتكون وثائقه الرئيسية من ثلاثة مقالات لـ **لوپي هاشي** وكتاب **لهانز روبرت ياروس** وآخر لـ **جورج دانييل**، والتي أحيل عليها القراء فيما يخص تفاصيل هذا النقاش<sup>(6)</sup>. بل حسبنا أن نذكر بأن العائقين الرئيسيين هما: من جهة، استحالة وصل التسلسل الزمني الخارجي لكتاب «حب لسوان» (إرجاعات إلى أحداث تاريخية تفرض أن تؤرخ الحادثة بحوالي 1882-1884) بالتسلسل الزمني العام لرواية «بحثا...» (التي تنقل هذه الحادثة نفسها إلى حوالي 1877-1878)<sup>(7)</sup>؛ ومن جهة أخرى، التنافر بين التسلسل الزمني الخارجي للحدثين باليك II وألبيرتين (إرجاعات إلى أحداث تاريخية وقعت بين سنتي 1906 و1913) والتسلسل الزمني الداخلي العام (الذي يعيدهما إلى ما بين سنتي 1900 و1902)<sup>(8)</sup>. ومن ثم لا يمكن وضع تسلسل زمني متماسك على التقريب إلا إذا أقصيت هاتان السلسلتان الخارجيتان واقتصر على السلسلة الرئيسية التي صوّتاها الأساسيتان هما: خريف 1897 - ربيع 1899 في حالة كيرمانت (بسبب قضية دريفوس)، و1916 طبعا في حالة الحرب. انطلاقا من هاتين الجدّتين، نضع سلسلة متجانسة تقريبا، ولكن مع بعض الغموض الجزئي الذي يُعزى خصوصا إلى: أ) الطابع الغامض للتسلسل الزمني لحكوميري وإلى علاقته المبهمة بالتسلسل الزمني لجيلبيرت؛ ب) غموض التسلسل الزمني لجيلبيرت، الذي لا يسمح بتحديد المدة التي انقضت بين «بدايت-ي» [السنة]\* المذكورتين: هل هي سنة أو سنتان؟<sup>(9)</sup> ج) المدة غير المحددة للإقامتين في المصححة<sup>(10)</sup>. وسأقطع هذه الشكوك بوضع تسلسل زمني دال فقط، ما دام قصدنا لا يتعدى تكوين فكرة إجمالية عن الإيقاعات الكبرى للحكاية الهروستية. ومن ثم فإن فرضيتنا عن التسلسل الزمني، في حدود الملاءمة التي حددناها هكذا، هي التالية:

حُب لسوان: 1877-1878.

(ميلاد مارسيل وجيلبيرت: 1878).

كوميري: 1883-1892.

\* Les deux «premier de l'an».

جلبيرت: 1893 - ربيع 1895.  
 باليك I: صيف 1897.  
 كيرمانت: خريف 1897 - صيف 1899.  
 باليك II: صيف 1900.  
 ألبيرتين: خريف 1900 - بداية 1902.  
 البندقية: ربيع 1902.  
 طانصونفيل: 1903.  
 الحرب: 1914 و 1916.  
 حفلة كيرمانت النهائية: حوالي 1925.  
 طبقا لهذه الفرضية، وبعض المعطيات الزمنية الأخرى الثانوية، فإن التغيرات الكبرى في سرعة الحكاية تتحدد تقريبا كمايلي:

كوميري: 180 صفحة في مقابل حوالي 10 سنوات  
 حب لسوان: 200 صفحة في مقابل سنتين تقريبا  
 جلبيرت: 160 صفحة في مقابل حوالي سنتين  
 (هنا حذف مقداره سنتان).  
 باليك I: 300 صفحة في مقابل 3 أو 4 أشهر  
 كيرمانت: 750 صفحة في مقابل سنتين ونصف. لكن يجب إيضاح أن هذه المقطوعة تتضمن هي نفسها تغيرات قوية جدا، مادامت 110 صفحة تتحدث عن حفلة استقبال فيلپاريزيس، التي قد تكون دامت ساعتين أو ثلاثا، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن حفلة العشاء، التي قد تكون دامت مدة مساوية تقريبا، عند الدوقة ده كيرمانت، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن الحفلة الساهرة عند الأميرة: أي نصف المقطوعة تقريبا في مقابل أقل من عشر ساعات من حفلة الاستقبال المجتمعية .

باليك II: 380 صفحة في مقابل 6 أشهر تقريبا، منها 125 في مقابل حفلة ساهرة في لاغاسبوليغ .  
 ألبيرتين: 630 صفحة في مقابل حوالي 18 شهرا، منها 300 مخصصة ليومين فقط، منها 135 مخصصة لحفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية الساهرة وحدها .

البندقية: 35 صفحة في مقابل بضعة أسابيع.  
 (حذف غير محدد: بضعة أسابيع على الأقل)



طانسونفيل: 40 صفحة في مقابل «بضعة أيام».

(حذف مقداره حوالي 12 سنة) .

الحرب: 130 صفحة في مقابل بضعة أسابيع، منها القسط الأوفر في

مقابل حفلة ساهرة واحدة (نزهة في پاريز وملاط\* جويان).

(حذف مقداره «سنوات كثيرة»).

حفلة كيرمانت النهائية: 190 صفحة في مقابل ساعتين أو ثلاث\*.

ويبدو لي أنه يمكن استخلاص نتيجتين على الأقل، من هذه القائمة المجملية

كثيرا، وهما : أولا وقبل كل شيء، سعة التغيرات، التي تذهب من 190 صفحة\* في

مقابل ثلاث ساعات إلى 3 سطور في مقابل 12 سنة، أي (على التقريب) من

صفحة في مقابل دقيقة إلى صفحة في مقابل قرن. ثم التطور الداخلي للحكاية كلما

تقدمت نحو نهايتها، وهو تطور يمكننا وصفه إجمالاً بقولنا إننا نلاحظ من جهة تبطئة

تدرجية للحكاية، بسبب الأهمية المتزايدة لمشاهد طويلة جدا تستغرق مدة قصصية

قصيرة جدا ؛ ونلاحظ من جهة أخرى حضورا للحذف متزايد الكثافة، يعوض عن

هذه التبطئة بكيفية معينة. وهذان مظهران يمكننا بسهولة أن نركبهما هكذا : انقطاع

متزايد للحكاية. فالحكاية الجيومستية تميل إلى أن تزداد انقطاعا وتقطعاً وتكونا من

مشاهد ضخمة تفصل بينها ثغرات هائلة، وبالتالي إلى أن تزداد ابتعادا عن

الـ«معياري» الافتراضي، الذي هو التوافق السردى. ولندكر بأننا هنا البتة بصدد

تطور في الزمن يحيلنا على تحول نفسي للمؤلف، مادامت رواية «بحثا...» لم تُكتب

قطعا بالترتيب الذي تُرتَّبُ عليه اليوم. ومن الصحيح، بالمقابل، أن بروسست، الذي

نعرف كم كان يميل باستمرار إلى تضخيم نصه بالإضافات، كان لديه من الوقت

للزيادة في حجم المجلدات الأخيرة أكثر منه في حالة الأولى ؛ ومن ثم فتثقل المشاهد

الأخيرة هو نوع من ذلك اللاتوازن المشهور الذي سببه لرواية «بحثا...» تأخر نشرها

الذي فرضته الحرب. لكن إذا فسرت الظروف الـ«مادة» التفصيلية، فإنها لا يمكنها

أن تحلل التركيب العام. ويبدو جلياً أن بروسست تقصّد، منذ البداية، ذلك الإنقاع

• م.ع. - الملاط : البيت الذي يُمارَس فيه اللواط. في الأصل الفرنسي (maison) وفي الترجمة الأمريكية (male

brothel).

• م.ع. - سوق هنا على التوالي - كما فعلنا في الهامش الأسبق - أرقام صفحات الترجمة الأمريكية لرواية

«بحثا...» الموافقة، كما جاءت في ترجمة جنيت الأمريكية (سنشير إلى ذلك من الآن بعبارة الترجمة

الأمريكية) : 140 / 150 / 200 / 225 / 525 / 80 / 110 / 65 / 270 / 80 / 440 / 215 / 35 /

30 / 100 / 150.

• م.ع. - الترجمة الأمريكية : 150.

المتزايد التقطع والجهوْفسي الكثافة والحشونة، والذي يتقابل تقابلاً حاداً مع سلاسة الأجزاء الأولى التي هي سلاسة يكاد لا يدركها ذو حسٍّ، وكأنَّ بروسٲ يرمي من وراء ذلك إلى أن يعارض بين النسيج الزمني لأقدم الأحداث والنسيج الزمني لأحدث الأحداث ؛ وذلك كما لو صارت ذاكرة السارد، مع ازدياد الوقائع قرب عهد، أكثر انتقاءً وأشدَّ تضخيماً في آن واحد.

ولا يمكن هذا التبدل في الإيقاع أن يحدّد ويؤوِّل بدقة إلا إذا رُبطَ بمعالجات زمنية أخرى سندرسها في الفصل التالي. لكن لنا وعلينا من الآن فصاعداً أن نتفحص عن كتب توزيع تنوع السرعات السردية اللامتناهي مبدئياً وتنظيمه : كيف يتّمان في الواقع ؟

فمن الناحية النظرية يوجد تدرجٌ مستمر بدءاً من تلك السرعة اللامتناهي التي هي سرعة الحذف، حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدّة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية، حيث لا يوافق مقطعٌ ما من الخطاب السردى أي مدة في القصة<sup>(1)</sup>. وفي الواقع، يتفق أن تكون التقاليد السردية، ولاسيما التقاليد الروائية، قد قلصت تلك الحرية، أو على كل حال نظمها وهي تجري اختياراً بين كل الممكنات، هو اختيار أربع علاقات أساسية صارت - في أثناء تطور سيتحتم على تاريخ الأدب (وهو تاريخ لم يولد بعد) أن يدرسه في يوم من الأيام - الأشكال المقبولة للسوتيرة الروائية، وذلك تقريباً كما كانت التقاليد الموسيقية الكلاسيكية قد ميزت في لاتناهي سرعات الأداء الممكنة بعض الحركات المقبولة (كالمهاطمة والعاجلة والسريعة، إلخ.)، والتي تحكمت علاقات تتابعها وتناوبها في بنى كبنى السوناتة أو السمفونية أو الكونشرتو على مدى قرنين تقريباً. وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسمّيها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطان هما : المشهد، الذي هو «حواري» في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عُرفياً ؛ وما يسمّيه النقد المكتوب باللغة الإنكليزية «Summary»، وهو مصطلح (...) \* نترجمه بـ«الحكاية المجملّة» أو

.. م.ع. - لقد حذفنا في ترجمتنا عبارة قصيدة تتحدث عن إمكانات اللغة الفرنسية الاصطلاحية، وهي (ل) سياقها) : «summary», terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous

.«traduïrons par «récit sommaire ou, par abréviation, sommaire

بـ«المجمل» على سبيل الاختصار - وهو شكل ذو حركة متغيرة (بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل)، تستغرق بمرونة كبيرة في السير\* كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف. وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطاً كافياً جداً عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة وزح على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو زمناً عرفياً :

الوقفة : زح = ن، زق = 0. إذن : زح > زق<sup>(12)</sup>

المشهد : زح = زق

المجمل : زح > زق

الحذف : زح = 0، زق = ن. إذن : زح > زق.

وتتم القراءة البسيطة لهذا الجدول عن لا تناظر يتمثل في غياب شكل ذي حركة متغيرة مناظر للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هي زح > زق. وطبعاً قد يكون هذا نوعاً من المشهد البطيء، ونفكر فوراً في المشاهد السرّوسية الطويلة، التي غالباً ما تبدو عند القراءة متجاوزة، كثيراً، للزمن القصصي الذي يفترض فيها أن تستغرقه. لكن المشاهد الروائية الضخمة، ولاسيما عند بروس، تمّد أساساً، كما سنرى، بعناصر غير سرّية، أو تقطع بوقفات وصفية، لكنها لا تُبطل تماماً الإبطاء. ثمّ إنّه من المسلّم به أن الحوار الخالص لا يمكن تبطلته. وبذلك يبقى السرد المفصل لأفعال أو أحداث تروى بأبطأ مما وقعت به أو تُحمّلت به. ولاشك في أن هذا النوع الأخير من السرد ممكن الحدوث بما هو تجربة مقصودة<sup>(13)</sup>، ولكنه ليس هنا شكلاً مقبولاً، ولا حتى شكلاً متحققاً فعلاً في التقاليد الأدبية، ما دام الواقع أن الأشكال المقبولة تنحصر في الحركات الأربع المذكورة.

## المجمل

إلا أنه إذا تفحصنا السير السردى لرواية «بحثاً...» من وجهة النظر هذه، فإن أول ملاحظة تفرض نفسها هي الغياب الكلّي تقريباً للحكاية المجملة بالشكل الذي اتخذته في تاريخ الرواية السابق كله، أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال. ويضرب خورخي لويس بورخيس مثالا على ذلك مقتبسا من رواية «ضوء كيخوته»، يبدو لي مميّزا إلى حد ما :

\* م.ع. - السير: السرعة العادية.

وفي الأخير، رأى لوثاريو أنه كان عليه أن يغتنم الوقت والفرصة اللذين أتاحهما له غياب أنسيلمو، فيستعجل حصار هذا الحصن الحصين. وبذلك هاجم كبرياءها بإطراء جمالها ؛ لأنه لا شيء يضعف قلاع خيلاء الحسناوات ويخضعها أسهل من هذا الخيلاء نفسه يُطرى بلسان التزلف. هكذا إذن لَعَمَ صخرة فضيلتها بهمة وعُدّة هما من القوة بحيث لو كانت كاميليا من الصُّغر، لاضطّرت إلى الاستسلام. لقد بكى وتضرع وعرض وأطرى واستحث وتصنّع هوى حقيقياً بكثير من علامات اليأس وبكثير من التظاهر، ما جعله ينال من شرفها ويظفر بما كان أقل توقّعاً له وأشدّ رغبة فيه (14).

ويعلق بورخيس قائلاً : «إن فصولاً (هذا الفصل) تكون معظم الأدب العالمي، لا أكثره انخطاطاً». غير أنه لا يفكر هنا في علاقات السرعة بمعناها الحصري بقدر ما يفكر في التعارض بين التجريد الكلاسي (هنا، بالرغم من الاستعارات أو ربّما بسببها) والتعبيرية «الحديثة». وإذا أمعنا في تركيز نظرنا على التعارض بين المشهد والمجمل (15)، فإننا لا نستطيع طبعاً أن نؤكد أن هذا النوع من النصوص «يكون معظم الأدب العالمي»، لمجرد أن المجمل يجعله قصّره بالذات أدنى كمية بوضوح من الفصول الوصفية والدرامية في كل مكان تقريباً، وأن المجمل بالتالي ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردى، بما فيه الكلاسي. وبالمقابل، فمن الواضح أن المجمل ظل، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، الـ«خلفية» التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللّحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد. وعلينا أن نضيف أن معظم المقاطع الاستعادية، ولاسيما في ما سميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد، الذي يضرب عليه الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» مثلاً نموذجياً ورائعاً هو :

تزوج بستاني من نواحي شينون، يُدعى جاك بيروتو، تزوج وصيفة سيدة كان يشتغل عندها في زراعة الكروم. وقد رزق منها بثلاثة أبناء ؛ وقضت الزوجة نحبها وهي تضع ابنها الأخير، ولم يعيش الزوج المسكين بعدها طويلاً. وكانت السيدة تحب وصيفتها ؛ فربّت مع أبنائها أكبر أبناء بستانيها، والذي يسمى فرانسوا، وأدخلته مدرسة إكليريكية. ولما سيم فرانسوا بيروتو كاهناً، اختفى خلال الثورة الفرنسية وعاش حياة التشرد

التي يعيشها الكهان غير المحلفين، الذين يطاردون كما تُطارد الحيوانات المتوحشة، ويمدون بالمقصلة في أحسن الأحوال<sup>(16)</sup>.

ولا شيء من ذلك عند بروس. فاختزال الحكاية عنده لا يمر أبدا بهذا النوع من التسريع، حتى في المفارقات الزمنية، التي تكاد تكون دائما في رواية «بمحا...» مشاهد حقيقية، سابقة أو لاحقة، وليست نظرات عجل إلى الماضي أو المستقبل. إنه يصدر عن نمط من التركيب مختلف تماما، سندرسه عن كتب في الفصل التالي تحت اسم الحكاية الترددية<sup>(17)</sup>، أو يبالغ في التسريع إلى أن يتعدى الحدود التي تفصل الحكاية المجملة عن الحذف المطلق. ومثال ذلك الطريقة التي تجمل بها الحكاية سنوات عزلة هارميسيل التي تسبق عودته إلى باريس خلال الحرب وتليها<sup>(18)</sup>. ثم إن الخلط بين التسريع والحذف يكاد يكون جليا في التعليق الشهير الذي خصصه بروس لصفحة من رواية «التربة العاطفية» :

يوجد هنا «بياض»، «بياض» هائل<sup>(19)</sup>، ودون أدنى انتقال<sup>(20)</sup>، يتوقف قياس الزمن فجأة عن كونه مجرد أرباع الساعة، ويصير سنوات وعقوداً (...)، وهو تبدل في السرعة خارق لم يبيء له شيء في الأسطر السابقة<sup>(21)</sup>.

إلا أن بروس كان قد فرغ لتوه من تقديم ذلك المقطع بهذه العبارات :

في رأيي أن أجمل شيء في رواية «التربة العاطفية»، ليس جملة بل بياض،

وستتابع حديثه قائلا :

ولهذا التبدل في الزمن طابع قتال أو وثائقي (عند بلزك)...

ومن ثم لا نعرف هل الرائع هنا في نظره هو البياض، أي الحذف الذي يفصل بين الفصلين، أو هو التبدل في السرعة، أي الحكاية المجملة في السطور الأولى من الفصل الرابع. ولا شك في أن الحقيقة هي أن التمييز لا يهيم في شيء، ما دام صحيحاً أنه غارق في نوع من «الكل أو لا شيء» السردية، بحيث لا يستطيع هو نفسه أن يسرع إلا «بجنون»<sup>(22)</sup> (على حد تعبيره هو)، حتى ولو جازف بإلاقلاع (ولتهد هذه الاستعارة المستمدة من الميكانيكا إلى روح ألفريد أكوستيني\* سيء الخط)<sup>(23)</sup>.

م.ع. - ألفريد أكوستيني (Alfred Agostinelli): صديق حميم لبروس. في 1914، لقي مصرعه، بينما كان تلميذاً طياراً يتعلم التحليق بطائرة ذات محرك واحد تجاه شاطئ الأنتيب. وهذا هو سر استعارة جنيت والنعت الذي وصف به أكوستيني.

## الوقفة

تخص الملاحظة السلبية الثانية الوقفات الوصفية. فعادةً ما يُعتبر بروسست روائياً سخياً بالأوصاف ؛ ولاشك في أنه يدين بتلك الشهرة لمعرفة انتقائية بطيئة خاطر لعمله الأدبي، حيث تُعزَل حتماً استطرادات ظاهرة كشجرات الزعرور في طانصونفيل وروما إيلستير البحرين وفوارة الأميرة، إلخ. والواقع أن المقاطع الوصفية الجلية ليست كثيرة جداً (فهي لا تتجاوز الثلاثين إلا قليلاً) ولا طويلة جداً (فمعظمها لا يتجاوز أربع صفحات) بالقياس إلى حجم العمل الأدبي. ولعل نسبتها المتوية أضعف مما في بعض روايات بلزوك. ثم إن عدداً كبيراً من هذه الأوصاف (أكثر من الثلث بلا شك)<sup>(24)</sup> هو من النمط الترددي، أي أنها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصّة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل العكس بالضبط هو الذي يحدث : هذا حال غرفة ليوني وكنيسة كومبري و«مشاهد البحر» في باليك وفندق ضونفيسير ومنظر البندقية الطبيعي<sup>(25)</sup>، ومثل ذلك من الصفحات التي تتركب كل منها عدة ورودات للمنظر نفسه في مقطع وصفي واحد. لكن الأهم هو هذا : فحتى عندما لا يصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة (كأشجار هوديمسكيل)<sup>(26)</sup> أو عندما لا يخص الوصف إلا مظهرها من مظاهره (هو الأول عموماً، كما في حالة كنيسة باليك وفوارة كيرمانت والبحر في لاغاسبوليخ)<sup>(27)</sup>، فإن ذلك الوصف لا يحتم أبداً وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للـ«عمل» (حسب المصطلح القديم). وفعلاً، إن الحكاية الهروستية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفاً تأملياً للبطل نفسه (سوان في قسم «حبّ لسوان»، ومارسيل في كل موضع آخر)، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبداً من زمنية القصة.

وطبعاً، إن مثل هذا التناول للوصف ليس تجديداً في ذاته ؛ فعندما تصف الحكاية، في رواية «أستري»\* مثلاً، اللوحات المعروضة في غرفة صيلاضون من قصر إيزور وصفاً مسهباً، فإننا نستطيع أن نعتبر ذلك الوصف مصاحباً إلى حد ما لنظرة صيلاضون الذي يكتشف هذه اللوحات عند استيقاظه<sup>(28)</sup>. لكننا نعرف أن الرواية الجلزاقية – على العكس من ذلك – رسخت قانوناً وصفيّاً (أكثر مطابقة من

\* *Astrée*.

جهة أخرى نموذج الإعلان الصريح الملحمي<sup>(29)</sup> غير زمني على الإطلاق، وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة (أو لا يبلغه كما في رواية «الأب كوريو» أو رواية «البحث عن المطلق»\*) ويهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد - والحق يقال - في هذه النقطة من القصة، وصفا يتولاه باسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه. ذلك، مثلاً، ما تشير إليه الجملة التي تفتتح بها لوحة قصر كورمون في رواية «العانس»\*:

من الضروري الآن الدخول إلى بيت تلك العانس التي كانت تتجه إليها كثير من الاهتمامات، والتي كان من المنتظر أن يلتقي عندها هذا المساء بالذات ممثلو هذا المشهد جميعاً<sup>(30)</sup>.

هذا «الدخول» هو طبعاً من عمل السارد والقاري وحدهما، اللذين سيجوبان الدّار والحديقة بينما يستمر «ممثلو هذا المشهد» الحقيقيون في التفرغ لمشاغليهم في موضع آخر، أو على الأصح ينتظرون أن تتفضل الحكاية بالعودة إليهم وإعادتهم إلى الحياة حتى يستأنفوا تلك المشاغل<sup>(31)</sup>.

ونعلم أن مستبدال كان متحرراً دوماً من ذلك القانون بسحقه للأوصاف، وبدججه دجماً منظماً تقريباً لما كان يقيه منها في مستوى عمل شخصياته أو هواجسها. لكن وضع مستبدال، هنا وفي موضع آخر، يظل هامشياً وبلا تأثير مباشر. وإذا أردنا أن نعر في الرواية الحديثة على نموذج أو رائد للوصف الهروستي، كان فلوير أكثر من يجب التفكير فيه. وذلك ليس لأن النمط الجلزاسي غريب عليه تماماً (انظر لوحة يونفيل التي تفتتح القسم الثاني من رواية «مدام بوقاري»)\*؛ بل لأن حركة النص العامة<sup>(32)</sup> محكمة في معظم الوقت، وحتى في الصفحات الوصفية التي لها سعة معينة، بتمشي شخصية (أو عدة شخصيات) أو نظرتها فيتطابق جريان تلك الحركة تمام التطابق مع مدة الجولة (اكتشاف إيما للمنزل الموجود في طوصط، نزعة فريديريك وروزانيت في الغابة)<sup>(33)</sup> أو ذلك التأمل الجامد (مشهد في حديقة طوصط، مقصورة لافويساي ذات الزجاج الملون والتي تُرى من روان)<sup>(34)</sup>.

ويبدو أن الحكاية الهروستية كانت لنفسها قاعدة من مبدأ التزامن هذا. ونعرف أي عادة مميزة للمؤلف نفسه تحيل عليها قدرة البطل هذه على الوقوف

\* *La recherche de l'absolu.*

\* *Vieille Fille.*

مشدوها لدقائق طويلة أمام موضوع (شجرات الزعرور في طانصونقيل، بركة مونجوفان، أشجار هوديمسنييل، شجرات تفاح مزدهرة، مناظر البحر، إلخ.) تتأني قوة فنتته من وجود سر خفي، رسالة لا تزال مستغلقة ولكنها ملحة، مخطط للكشف النهائي ووعد به محجوب. هذه التوقفات التأملية هي عموماً ذات مدة لا تتجاوز مدة قراءة النص الذي «يرويه»ها (حتى ولو كانت قراءة بطيئة جداً) بتجاوزها : ذلك مثلاً شأن رواق إيلستير عند الدوق ده كيرمانت، الذي لا يشغل ذكره أربع صفحات<sup>(35)</sup>، والذي يتبين مارسيل بعد فوات الأوان أنه شذو إليه خلال ثلاثة أرباع الساعة، فيما كان الدوق الذي يتضور جوعاً يصبر بعض الضيوف الموقرين، الذين نذكر من بينهم الأميرة ده يارم. والواقع أن الـ«وصف» الهيروستي ليس وصفاً للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمل : من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهم أو خيبات أمل، إلخ. وهو تأمل نشيط جداً في الحقيقة، ويتضمن «قصة بأكملها». وهذه القصة هي التي يرويها الوصف الهيروستي. فلنعد مثلاً قراءة الصفحات القليلة المكرسة لرماء إيلستير البحرين في باليك<sup>(36)</sup>. وسنرى كم تتراحم فيها الألفاظ التي لا تدل على ما هو رسم إيلستير، بل على «الأوهام البصرية» التي «يعيد خلقها»، والانطباعات الزائفة التي يثيرها ويبتدئها دورياً : يبدو، يظهر، يلوح، كما لو، كذا نحس، نقول، كنا نظن، كنا نفهم، كنا نرى ظهوره ثانية، كنا نجري بين الحقول المشمسة، إلخ. : فالنشاط الجمالي ليس هنا مريحاً جداً، لكن هذه السمة لا تتعلق فقط بـ «استعارات» الرسام الانطباعي الخداعة ؛ بل يُبذل مجهود الإدراك هذا نفسه، الصراع أو اللعب نفسه مع المظاهر، أمام أدنى موضوع أو منظر طبيعي. فهذا هو ذا مارسيل الصغير (جداً) في صراع مع حفنة الزيزفون المجفف للعمة ليوي : «كما لو أن رساماً»، «كانت الأوراق (...) تبدو بمظهر (...) أكثر الأشياء تبايناً»، «لكن تفاصيل كثيرة (...) كانت تمنحني متعة فهم أن هذه كانت فعلاً سيقان زيزفونات حقيقية»، «كنت أدرك»، «كان الألق الوردي يبين لي أن هذه التوجيهات كانت فعلاً تلك التوجيهات التي»، إلخ<sup>(37)</sup> : إنها تربية مبكرة كاملة لفن الرؤية، فن تتجاوز المظاهر الخادعة، فن تبين الهويات الحقيقية، تربية تعطي هذا الوصف (الذي هو ترددي من جهة أخرى) مدة قصصية مستوفاة عن آخرها. ويُبذل جهد الإدراك ذاك نفسه أمام نافورة هوبير روبر، التي



أنقل وصفها كاملا ولا أزيد عليه إلا التشديد على الألفاظ التي تميز مدة المنظر ونشاط البطل، المقنع هنا بفاعيل مُبْهَم زائف التعميم (إنه «on» [المرة] الذي يستعمله بريشو) يضاعف حضوره دون أن يبطئه :

في فُرْجة تحيط بها أشجار جميلة كان العديد منها قديما مثلها، كانت مغروسة على انفراد ؛ فكان الموء يراها من بعيد رتيقة جامدة متصلة، بما أنها لا تسمح للنسيم بأن يحرك من نثار قنزعتها الشاحبة الرائشة إلا أخفه. وكان القرن الثامن عشر قد هذب رشاقة خطوطها، لكنه كان يبدو قد وضع حداً لحياتها وهو يرسخ نمط الانبجاس ؛ فعل هذا البعد كان لدى الموء انطباع بالفن أكثر مما لديه إحساس بالماء. وكانت السحابة الرطبة نفسها التي كانت تتكسد دائما في قمته، تحتفظ بطابع العصر كذلك التي تحتشد في السماء حول قصور قرساي. لكن الموء يدرك عن قرب (وهو يراعي - كأحجار قصر عتيق - الرسم المخطوط أولاً) أن مياهها جديدة دائما هي التي كانت تيبّ وتريد أن تخضع لأوامر المعماري القديمة، فلم تكن تنفذها بدقة إلا وهي تبدو متحركة إياها، بما أنه يمكن قفزاتها الكثيرة المشتتة وحدها أن تخلف على بُعد الانطباع باندفاع واحد. وغالبا ما كان هذا الأخير في الواقع ينقطع كنتائر الشلال، بينما كان قد بدا لي، من بعيد، غير قابل للاختناء، كثيفا، ذا تواصل لا ثغرة فيه. وعن قرب أقرب شيئا ما، كان هذا التواصل - الخطّي تماما في الظاهر - قد ضمنه لكل نقطة من نقاط صعود الانبجاس - في كل مكان يُفترض أن ينكسر فيه - بدءً أنبجاس مواز (واستثناءه الجانبي) كان يرتفع ارتفاعا أعلى من الأول وكان هو نفسه يرفعه ثالث إلى مستوى أعلى، ولكنه مستوى مُتَعَب له سلفا. فمن قُرب، كانت قطرات لا قوة لها تسقط من عمود الماء وهي تلتقي أخواتها الصاعدات في الطريق، وكانت أحيانا تتموج، ممزقة محجوزة في دوامة للهواء يربكها هذا التدفق الذي لا ينقطع، قبل أن تفرق في الحوض. كانت تعاكس تردداتها، مرورها في الاتجاه المعاكس، وكانت ثموءً بيخارها الحار الرطب استقامة تلك الساق (وتوترها) التي تحمل فوق نفسها سحابة مستطيلة مكونة من ألف قطيرة، لكنها مصبوعة في الظاهر بلون أسمر مذهّب ثابت، كانت تصعد، جامدة مشيقة سريعة غير مسكّرة، لتتضاف إلى سُحب السماء. ومن سوء الحظ أن هبة ريج كانت تكفي لإرسالها منحرفة إلى الأرض ؛ بل أحيانا كان مجرد انبجاس متعرد يتشعب فيلال حتى النحاع عامة الناس المتغافلين الحبين للتأمل لو لم يكونوا قد ظلوا على بُعد محترم<sup>(38)</sup>.

نعثر مرة أخرى على هذا الوضع، أكثر تفصيلا إلى حد بعيد، في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، التي تقوم الثلاثون صفحة\* الأولى منها على الأقل<sup>(39)</sup> على نشاط التعرف والتحقق من الهوية، هذا النشاط الذي تفرضه على البطل شيوخوخة «بجمع» بأكمله. فمن أول وهلة، تبدو هذه الصفحات الثلاثون وصفية تماما: فهي وصف لصالون كيرمانت بعد غياب دام عشر سنوات. بل الواقع أننا بصدد حكاية هي: كيف على البطل، الذي يُعثر من شخص إلى آخر (أو من أشخاص إلى آخرين)، أن ييذل في كل مرة الجهد - العقيم أحيانا - لكي يتعرف الدوق ده شاتلرو في هذا العجوز القصير؛ والسيد دارجنكور تحت لحيته؛ والأمير داكريجنجنت الذي شرفه تقدم السن؛ والكونت ده... الشاب بصفته عقيدا سابقا؛ وبلوخ بصفته الأب بلوخ؛ إلخ.، وذلك بما أنه ييذل في كل لقاء «الجهد الذهني» الذي كان يجعله يتردد بين ثلاثة أشخاص أو أربعة، وذلك «الجهد الذهني» الآخر، الأكثر إقلاقا، والذي هو عمل التحقق ذاته من الهوية:

ف«تُعرف» شخص، وأكثر من ذلك التحقق من هويته بعد الإخفاق في تعرفه، معناه التفكير في أمرين متناقضين تحت تسمية واحدة، ومعناه التسليم بأن من كان هنا، أي الكائن الذي يتذكره المرء لم يعد موجودا، وبأن من هو موجود الآن، كائن لم يكن يعرفه؛ وهذا يضطره إلى التفكير في سر يكاد يكون مقلقا كسر الموت الذي يبلو، علاوة على ذلك، كأنه مقدمته ونذيره<sup>(40)</sup>.

إنه استبدال مؤلم، كالاستبدال الذي عليه أن يجريه، أمام كنيسة بالييك، من الواقعي إلى الخيالي: «كان عقلي... يدهش لرؤية التمثال الذي كان قد نحته ألف مرة، وقد تقلص الآن إلى مظهره الحجري الخاص... وهو عمل فني «متحول، كالكنيسة ذاتها، إلى عجوز قصيرة من حجر كنت أستطيع قياس ارتفاعها وعدّ تجاعيدها»<sup>(41)</sup>. وهو مراكبة مَرَحَّة - على العكس من ذلك -، مراكبة تتيح مقارنة ذكرى كومبري بمنظر البندقية الطبيعي، «انطباعات مماثلة... ولكنها منقولة إلى أسلوب مختلف تماما وأكثر غنى»<sup>(42)</sup>. وهو أخيرا مجاورة صعبة، بهلوانية تقريبا: قطع «المنظر الطبيعي عند شروق الشمس»، التي تلمح بالتناوب عبر زجاجتي النافذتين المتقابلتين في حافلة السكة الحديدية بين پاريز وبالييك، وتجبر البطل على «الجرى من نافذة إلى أخرى

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية: الصفحات الخمس والعشرون.

كفي يقرب ما بين الأجزاء المتناوبة والمتقابلة من صباح(هـ) الجميل القرمزي والمتلون ويجمعها على قماشة واحدة ويحصل منها على رؤية كلية ولوحة مستمرة»<sup>(43)</sup>.

هكذا نتبين أن التأمل عند پروست ليس وميضاً لحظياً (كالتأبه) ولا لحظة نشوة كسلى ومريجة ؛ بل هو نشاط مكثف - فكري وغالبا بدني - يشكل الحديث عنه، إجمالاً، حكاية كأى حكاية أخرى. ومن ثم يفرض استنتاج نفسه، وهو أن الوصف، عند پروست، يتلاشى في السرد، وأن النمط المقبول الثاني من الحركة - أي نمط الوقفة الوصفية - لا يوجد عنده، لسبب بديهي هو أن الوصف عنده ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.

## الحذف

بغياب الحكاية المجملة وغياب الوقفة الوصفية، لا يبقى إذن في جدول الحكاية السبروسيتية إلا حركتان من الحركات التقليدية هما: المشهد والحذف. وقبل تناول السير الزمني ووظيفة المشهد السبروسيتي، نتحدث قليلا عن الحذف. ولا نقصد هنا طبعاً إلا الحذف بمعناه الحصري، أو الحذف الزمني، مهملين تلك الإسقاطات الجانبية التي احتفظنا لها باسم النقصان.

فمن وجهة النظر الزمنية، يترد تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد). هكذا يقع بين نهاية قسم «جيلبيرت» وبداية قسم «باليك» حذف مقداره ستان محددتان بوضوح :

كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت، عندما سافرت بعد ذلك بستين مع جدتي إلى باليك<sup>(44)</sup>.

وبالمقابل، نتذكر أن الحذفين المتعلقين بإقامتي البطل في المصحبة غير محددتين (تقريباً) على حد سواء («سنوات طويلة»، «سنوات كثيرة»)، فيضطر المحلل إلى استدالات صعبة أحياناً

ومن وجهة النظر الشكلية، سنميز :

أ) الحذف الصريحة، كتلك التي استشهدت بها منذ حين، والتي تصدر إما

عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى رُوح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جداً من نمط «مضت بضع سنين» (وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماماً)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذف) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو «بعد ذلك بستين»، المذكور قبل قليل). وهذا الشكل الأخير حذفٌ بصرامة أكبر طبعاً، وإن كان صريحاً أيضاً، وليس أكثر إيجازاً بالضرورة؛ لكن النص يومي في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردى أو الثغرة إيماء أكثر تماثلية، أكثر «إيقونية» (بمعنى تشارلز صندرز بورس ورومان ياكوبسن<sup>(45)</sup>). ثم إنه يمكن كلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية تماماً خبراً ذا مضمون قصصي، من نوع: «مضت بضع سنوات من السعادة»، أو «بعد بضع سنوات من السعادة». وهذه الحذوف المتوقعة هي أحد موارد السرد الروائي. ويضرب عليه استدال في روايته «دير شترنويي پارما»<sup>\*</sup> مثلاً بارزاً، فضلاً عن أنه متناقض بسداجة، بعد اللقاءات الليلية بين فابريس وكليلا :

هنا، نستأذن في التفاوض عن حيز من ثلاث سنوات، دون أن نقول عنه ولو كلمة واحدة (...). بعد هذه السنوات الثلاث من السعادة الإلهية...<sup>(46)</sup>.

لنضف أن النعت السلبي نعت كأى نعت آخر؛ ومثاله هو عندما يقفز فيلدينك، الذي يعتقد ببعض المبالغة أنه أول من غير إيقاع الحكاية وحذف أوقات العمل الميتة<sup>(47)</sup>، عندما يقفز فوق اثنتي عشرة سنة من حياة طوم دجونز مدّعيًا أنه «لم يحدث شيء خلال تلك الفترة يستحق مكانة في ذلك التاريخ»<sup>(48)</sup>؛ ونعرف كم كان استدال يستحسن هذه الطريقة المتطرفة ويقلدها. ولا شك في أن الحذفين اللذين يحيطان بحادثة الحرب، في رواية «بجها...»، هما حذفان منعوتان، ما دمنا نعلم أن مارصيل قد قضى تلك السنوات في المصححة، يُعالج دون أن يعاقب، ودون أن يكتب. لكن ذلك الحذف الذي يفتح قسم «بالبيك I» منعوت كذلك تقريباً، وإن بطريقة استرجاعية، لأن القول: «كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبرت، عندما (...) بعد ذلك بستين (...)» يعادل القول: «خلال سنتين، كنت أنفصل شيئاً فشيئاً عن جيلبرت».

\* La Chartreuse de Parme.

ب) الحذف الضمنية؛ أي تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية. وهذه حال الزمن غير المحدد المنقضي بين نهاية كتاب «الفتيات المزهريات» وبداية قسم «كيرمانت» : فنحن نعلم أن مارسيل كان قد عاد إلى باريس، حيث انتهى إلى «غرفة (٤)» القديمة واطقة السقف» (٤٩) ؛ ونجده ثانية في شقة جديدة تابعة لقصر كيرمانت، وهو ما يفترض حذف بعض الأيام على الأقل، وربما أكثر. وهي أيضاً، بطريقة أكثر تحييراً، حال بعض الشهور التالية لوفاة الجدة (٥٠). فهذا الحذف أخرس تماماً : إذ تركنا الجدة على فراش موتها، في أول الصيف على الأرجح؛ وثُبتت الحكاية بهذه الألفاظ : «مع أنه كان يوم أحد خريفى فقط...». إن الحذف محدد ظاهرياً بفضل هذه الإشارة إلى التاريخ، لكن بطريقة غير دقيقة كثيراً، بل ستصبح بعد ذلك غامضة (٥١) ؛ إنه بالخصوص غير منعوت، وسيظل كذلك : فنحن لن نعرف أبداً أي شيء، ولو استعادياً، مما كانت عليه حياة البطل خلال هذه الشهور القلائل. ولعل هذا هو الصمت الأكثر إبهاماً في رواية «بحا...» كلها، ولا شك في أن هذا التكميم غير خال من الدلالة إذا ما تذكرنا أن وفاة الجدة تنقل وفاة أم المؤلف نقلاً فنياً إلى حد كبير (٥٢).

ج) وأخيراً، إن أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف الافتراضي تماماً، والذي تستحيل موقعته، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع كتلك الاسترجاعات التي سبق أن صادفناها في الفصل السابق (٥٣) : رحلات إلى ألمانيا، إلى جبال الألب، إلى هولندا، الخدمة العسكرية. ونحن هناك في حدود تماسك الحكاية طبعاً، وبذلك بالذات في حدود شرعية التحليل الزمني. لكن تعيين الحدود ليس أتفه مهمة لمنهج التحليل ؛ ونذكر عَرَضاً أن دراسة عمل أدبي كرواية «بحا عن الزمن الضائع» وفقاً لمقاييس الحكاية التقليدية ربما لها، على العكس من ذلك، تبرير أساسي هو أنها تمكن من تعيين دقيق للنقاط التي يتجاوز فيها مثل هذا العمل الأدبي تلك المقاييس تجاوزاً مقصوداً أو غير مقصود.

## المشهد

إذا أخذنا بعين الاعتبار واقعة أن الحذف، مهما كان عددها وقوة حذفها،

تُمثِّل جزءاً من النص متعدداً عملياً، فلا بد لنا من الانتهاء إلى نتيجة مفادها أن كلية النص السردى الهروستى يمكن أن تحدد بأنها مشهد، بالمعنى الزمنى الذي نعرّف به هنا ذلك المصطلح، وبغض النظر الآن عن الطابع الترددي لبعض من تلك المشاهد<sup>(54)</sup>. ومن ثم فقد انتهى أمر التناوب التقليدي بمجمل/مشهد، الذي سنراه فيما بعد وقد استبدل به تناوب آخر، لكن علينا منذ الآن أن نلاحظ تبديلاً في الوظيفة يعدل الدور البنيوي للمشهد على كل حال.

ففي الحكاية الروائية كما كانت تشتغل قبل رواية «بحشا...»، كان التعارض في الحركة بين مشهد مفصل وحكاية مجملّة يكاد يحيل دوماً على تعارض في المضمون بين الدرامى وغير الدرامى، بما أن أزمنة العمل القويّة تُزامن أكثر لحظات الحكاية حدّة في حين كانت الأزمنة الضعيفة تُلخّص في خطوطها العريضة وكما لو من مسافة بعيدة جداً، وفقاً للمبدل الذي رأينا فيلدينك يعرضه. ومن ثم فالإقناع الحقيقى للقانون الروائى، والذي لا يزال قابلاً جداً للإدراك في رواية «هدام بوقاري»، هو تناوب بين مجملّات غير درامية ذات وظيفة هي الانتظار والوصل، ومشاهد درامية دورها في العمل حاسم<sup>(55)</sup>.

ولا يزال من الممكن الإقرار بذلك الوضع لبعض من مشاهد رواية «بحشا...»، كـ«مأساة النوم» والتجديف بمونجوفان وحفلة القتلايا الساهرة وغضب شارلوس الشديد على مارسيل ووفاة الجدة وطرده شارلوس والكشف النهائى طبعاً<sup>(56)</sup> (وإن كنا هنا بصدد «عمل» داخلي تماماً)، والتي تدلّ كلّها على مراحل أحادية الاتجاه في حلول قدر من الأقدار. لكن ذلك طبعاً ليس وظيفة أكثر المشاهد الهروستية طولاً وعمقاً، أعني تلك المشاهد الضخمة الخمسة التي تشغل بمفردها زهاء ستمئة صفحة\*، وهي : حفلة فيليبارينيس النهارية، حفلة عشاء كيرمانت، الحفلة الساهرة عند الأميرة، الحفلة الساهرة في لاغاسبوليغ، حفلة كيرمانت النهارية<sup>(57)</sup>. فلكل من هذه المشاهد - كما سبق أن لاحظنا - قيمة افتتاحية، لأنّ كلّاً منها يدل على دخول البطل إلى موضع (أو وسط) جديد وينوب عن السلسلة كلها، التي يفتتحها، والتي قوامها المشاهد المشابهة التي لن تروى والتي هي : حفلات استقبال أخرى عند السيدة ده فيليبارينيس وفي وسط كيرمانت، حفلات عشاء

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 450 صفحة.

أخرى عند أوريان، حفلات استقبال عند الأميرة، حفلات ساهرة أخرى في لاغاسبوليف. ولا تستحق أي من هذه الحفلات المجتمعية الافتتاحية من الانتباه أكثر مما تستحقه كل تلك الحفلات المجتمعية المماثلة التي تليها والتي تمثلها هي، إلا لأنها الأولى في سلسلتها، ولأنها تثير بصفتها كذلك فضولا ستشرع العادة في إضعافه عقب ذلك<sup>(58)</sup>. ومن ثم فنحن لسنا هنا بصدد مشاهد درامية، بل بصدد مشاهد غمطية أو تمثيلية، يندثر فيها العمل (حتى بالمعنى الواسع جدا الذي يجب إعطاؤه لهذا المصطلح في الكون الجيروستسي) كليا تقريبا لصالح النعت النفسي والمجمعي<sup>(59)</sup>.

ويستتبع هذا التبديل في الوظيفة تعديلا محسوسا جدا في النسيج الزمني: فعلى عكس التقاليد السابقة، التي كانت تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررا من التداخلات المفارقة زمنيا، فإن المشهد الجيروستسي - كما لاحظ ج.ب. هوستون<sup>(60)</sup> - يؤدي في الرواية دور «بؤرة زمنية» أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضحما، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعتراضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد، إلخ، مخصصة كلها لتجمع في استخدام حول الحفلة - الذريعة مجموعة من الأحداث والاعتبارات القادرة على إعطاء تلك الحفلة قيمة منتخبة تماما. إن إحصاء تقريبا جدا منصبا على المشاهد الكبرى الخمسة المعنية يُبرز جيدا الوزن النسبي لهذه العناصر الخارجة عن الحفلة المروي عنها، ولكنها أساسية موضوعاتيا لما كان بروسيت يسميه «تغذيتة» (الإضافية): فهي، في حفلة فيليباريزيس النهارية، 34 صفحة من أصل 100\*؛ وفي حفلة عشاء كيرمانت، 63 من أصل 130\*؛ وفي حفلة كيرمانت الساهرة، 25 من أصل 90\*؛ وأخيرا في حفلة كيرمانت النهارية الأخيرة - التي يشغل 55 صفحة\* الأولى منها خليط يكاد لا يتميز من المونولوج الداخلي للبطل والخطاب النظري للسارد، والتي يُتناول الباقي منها (كما سنرى فيما بعد) على صعيد ترددي أساسا -، تنقلب النسبة فتكون اللحظات السردية تماما (50 صفحة بالكاد

- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 35 صفحة من أصل 75.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 43 صفحة من أصل 90.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 17 صفحة من أصل 62.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 52 صفحة.

من أصل 180\*) هي التي تبدو منبثقة من نوع من المزيج الوصفي - الخطابي المعقد البعيد جدا عن المقاييس المعتادة للزمنية «المشهدية» بل عن كل زمنية سردية - كتلك التثف اللحنية التي تُدرك في الميازين الأولى من معزوفة «الفالس»<sup>\*</sup>، عبر غشاوة من الإيقاع والتناغم. لكن السديم هنا ليس شروعيًا، كسديم موريس رافيل أو سديم الصفحات الأولى من قسم «سوان»، بل العكس: كما لو كانت الحكاية في هذا المشهد الأخير تريد، في النهاية، أن تتحلل تدريجياً وتعرض صورة اختفائها الخاص المبهمة عمدا والمشوشة بدقة.

هكذا نتبين أن الحكاية الجيومترية لا تدع أي حركة من الحركات السردية التقليدية سليمة، وأن مجموع النسق الإيقاعي للسرد الروائي يبدو عميق التأثير بذلك. لكن يبقى لنا أن نعرف تعديلا أخيرا، لا شك في أنه الأكثر حسما، سيمنح انبثاقه وتعميمه للزمنية السردية الخاصة برواية «...بحثا» نغمة جديدة تماما - إيقاعا لم يُسمع قط.

---

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 40 صفحة من أصل 140.

\* *La Valse*.



## هوامش

- (1) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 164.
- [م.ع. - تر. عربية : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صيَّاح الجهم، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1977، ص. 253]. نعلم أن ريكاردو يعارض بين *narration* [السرد] و *fiction* [المتخيل] بالمعنى الذي أعارض به هنا بين *récit* [الحكاية] (وأحيانا *narration* [السرد] و *histoire* [القصة] أو *diégèse* [القصة]) : «السرد هو طريقة التخيل، والمتخيل هو ما يُقص» (نفسه، ص. 11 [م.ع. - الترجمة العربية لنفسها، ص. 9]).
- (2) هذا الإجراء يقترحه كوتلر مولر، في مقال مذكور (هو : «Erzählzeit»)، 1948، ور. بارط، في :  
«Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.
- (3) ذلك ما يسميه كوستيان هت (مرجع مذكور، ص. 122 وما بعدها) «الفئة المركبة (la syn- tagmatique) [السردية] الكبرى».
- (4) نعلم فضلا عن ذلك أن التقييد الخارجي هو وحده المسؤول عن القطعية الحالية بين قسم «سوان» وكتاب «القصيات المزهريات». ولم تثر العلاقات بين التقسيمات الخارجية (أقسام، فصول، إلخ.) وتفصلات سردية داخلية، لم تثر - حتى الآن، بكيفية عامة وعلى حد علمي - كل الانتباه الذي تستحقه. ومع ذلك نؤكد هذه العلاقات لإقناع حكاية من الحكايات، إلى حد كبير.
- (5) نرى أن المزيّن الوحيدتين اللتين تتوافق فيهما التفصلات السردية والتقسيمات الخارجية هما نهايتا الإقامة في البليك (نهاية كتاب «القصيات...» ونهاية كتاب «سديم...») ؛ ويمكننا أن نضيف إليهما المرات التي تتوافق فيها تفصلات وتقسيمات فرعية : نهاية قسم «كوفييري» ونهاية قسم «حب لسوان» ونهاية قسم «حول السيدة سوان». وكل ما تبقى فهو تراكب. لكن تقطعي ليس معصوما من الخطأ، وقصارى ما يطمع فيه أن يكون ذا قيمة إجرائية.
- (6) Willy Hachez, «La Chronologie et l'âge des personnages de A.L.R.T.P.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965. H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, in *A.L.R.T.P.*, Carl Winter, Heidelberg, 1955). Georges Daniel, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- (7) يضاف إلى هذا التنافر في التسلسل الزمني تنافر ناشئ من غياب كل ذكر (وكل احتمال) لميلاد جيلبرت في قسم «حب لسوان»، يفرضه مع ذلك التسلسل الزمني العام.
- (8) نعلم أن هذين التناقضين ناجمان عن طرفين خارجيين هما : التحرير الموزل لقسم «حب لسوان» والمدمج بعد موافقات الأركان في المجموع، والإسقاط المتأخر على شخصية أليوتين لواقع مرتبطة بالعلاقات بين بروسست وألفريد أكوستيني [م.ع. - راجع هامش ص. 111].
- (9) PI, 486 et 608/RHI, 372.
- (10) إن مدة الإقامة الأولى، بين طانصونفيل والحرب (PIII, 723/RHII, 890)، لا يحددها النص بدقة («السنوات الطويلة...») التي كتبت أمضيا بعيدا عن باريس للاستشفاء في إحدى المصحات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل 1916، لم تعد فيه لهذه المصحة هيئة طبية»، لكن السياق يحددها بدقة، بما أن =

• م.ع. باللاتينية في الأصل (terminus ante) •

- = نقطة البداية\* هي 1902 أو 1903، ونقطة النهاية\* هي التاريخ الصريح الذي هو عام 1916، بما أن سفر شهرين إلى يناير في 1914 (PIII, 737-762/RHII, 900-919) ليس إلا استراحة في تلك الإقامة. كما أن مدة الإقامة الثانية (بين الحرب وحفلة كيرمانت النهائية [PIII, 854/RHII, 988])، التي يمكن أن تبدأ عام 1916، مدة غير محددة هي أيضا ؛ لكن العبارة المستعملة («مضت سنوات كثيرة») تحول دون اعتبارها أقصر من الأول، وتجبرنا على وضع العودة الثانية، وبالتالي حفلة كيرمانت النهائية (بل لحظة السرد، التي تليها بعد ذلك بثلاث سنوات على الأقل) بعد 1922، وهو تاريخ وفاة پروست - ولا ضرر في ذلك مادامنا لا ننوي مطابقة النطل بالمؤلف. وتلك الإرادة طبعها هي التي تضطر و. هاض (، 1965، p. 290) إلى تقليص الإقامة الثانية إلى ثلاث سنوات على الأكثر، بالرغم من النص.
- (11) يمكن أن تسبب هذه الصياغة في سوء فهم أودُّ تبديدها على الفور : 1) فأن لا يوافق مقطع من الخطاب أيّ مدة في القصة أمر لا يخص الوصف وحده، بل يسم أيضا تلك الاستطرادات التعليقية المكتوبة بصيغة الحاضر والتي عادة ما تسمى - منذ بلن وبرومير - تطفلات المؤلف أو تدخلاته، والتي سنمعر عليها من جديد في الفصل الأخير. لكن ما يميز هذه الاستطرادات هو أنها ليست سردية بالمعنى الحصري. وبالمقابل، فإن الأوصاف قصصية، ما دامت مشكلة لتكون القصة الزمكاني، وبالتالي فتناولها يقتضي جزميا تناول الخطاب السردية. 2) ليس كل وصف رققة في الحكاية بالضرورة، وسنلاحظ ذلك عند پروست نفسه. لذلك لا نهم هنا بالوصف، بل بالوقفقة الوصفية، التي لا تلتبس إذن بكل وقفقة ولا بكل وصف.
- (12) هذا الرمز الرياضي ∞ (أكبر إلى ما لا نهاية) وعكسه ∞ (أصغر إلى ما لا نهاية)، يقال لي إنها ليسا أصليين رياضيا. ومع ذلك، فأنا أصر عليهما لأنهما يدوان - في هذا السياق وللإنسان التريه - شفافين أكثر ما يمكن، ليدلا على فكرة هي نفسها مشتبه فيها رياضيا، لكنها واضحة جدا ها.
- (13) إنها تقريبا حال رواية «الصورة المكورة»\* لسكلود مورياك (1963)، التي تخصص حوالي 200 صفحة لمدة مقدارها دقيقتان. لكن هناك أيضا، لا يصدر تمطيط النص عن تمديد حقيقي للمدة، بل عن إدراجات شتى (استرجاعات ذاكرية، إلخ.).
- (14) Cervantes, *Don Quichotte*, I, chap. 34 [Trad. Angl. *The Adventures of Don Quixote*, Part I, chap. 34, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth : Penguin, 1950), p. 300]; cité in: J. L. Borges, *Discussions*, Paris, 1966, pp. 51-52 [تر. عربية : ثريانتس، ضنون كيهفوطه، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، ج. 2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص. 22]. ومقارنة هذا الجميل بـشجمل أكثر تطلعا (ولكنه مبرر) عن مدار مماثل، عند فيلدنك، أمر يفرض نفسه :
- حتى لا تصعب الفاري، بزجه في كل مشهد من هذه المغازلة (الذي وإن كان في رأي مؤلف عظيم أكثر مشاهد الحياة تسلية للممثل، قلعله عمل ومضحر للجمهور كأي شيء آخر)، لنقتصر على القطعة الجهرية. لقد خطا القبطان خطواته إلى الأمام طبقا للأصول، وشجيت القلمة طبقا للأصول، وانتهى بها . المطاف، طبقا للأصول الخاصة، إلى الاستسلام من غير قيد أو شرط.
- (Henry Fielding, *Tom Jones*, Book I, chap. 11 [New York : Norton Critical Editions, 1973], p. 52 ; [trad. fr. *Tom Jones*, trad. La Bédoyère, I, p. 11]).
- (15) انظر : Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921 [تر. عربية : بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر. عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981].

• م.ع. - باللاتينية في الأصل (terminus ad).

\* *L'Agrandissement*.

- (16) Garnier, p. 30 [Trad. amér. *César Bروتteau, Béatrix, and Other Stories*, Trans. E. Mariage and J. Waring (Philadelphia, 1899), p. 22].

لقد أشار فيليس بتلي إشارة واضحة - على أثر لويوك - إلى العلاقة الوظيفية بين الجمل والاسترجاع فقال :

إن إحدى أهم وظائف الحكاية الجملة وأكثرها تواترا هي أن تروي في عجالة مرحلة من الحياة الماضية. فالروائي، بعد أن يثير اهتماما بشخصياته وهو يروي لنا مشهدا، يدير موكبه فحأة إلى الوراء، ثم إلى الأمام، حتى يعطينا مجملًا، سرىما عن تاريخها الماضي، ملخصا استماديا.

(«Use of Summury», from *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947 ; rpt. in Philip Stevick, ed., *The Theory of The Novel* [New York, 1967], p. 49).

- (17) التي لم تكن الحكاية الكلاسيكية تجعلها على الإطلاق، وكانت تدمجها في الجمل؛ ومثال ذلك رواية «ميسوار بيرولو» (Garnier, pp. 31-32 ; *Marriage and Waring*, pp. 23-24) :

كان يبيكي في المساء وهو يفكر في لاثورين، حيث يعمل الفلاح كما يحلو له، ويصنع البناء حجرو على مهل، ويقرن التراثي بالسعادة في حكمة ؛ لكنه كان يتام دون أن تتاح له فرصة التفكير في المغرب، لأن هناك حوائج عليه أن يقضيها في الصباح ؛ وكان يحضه لواجبه بفرقة كلب حراسة.

- (18) PIII, 723/RHII, 890:

هذه الأفكار، التي يمل بعضها إلى تخفيف تحسري على كوني لا أتوفر على مواهب أدبية ويميل بعضها الآخر إلى مقاومة هذا التحسر، لم تخطر قط ببالي خلال السنوات الطويلة التي تحليت فيها تماما من جهة أخرى عن مشروع الكتابة والتي كنت أمضيها بعيدا عن يافز للاستشفاء إلى إحدى المصحات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل عام 1916، لم تعد فيه لهذه المصحة هيئة طيبة؛

وكذا (PIII, 854/RHII, 988) :

لم تعالجي المصحة الجديدة التي آوت إليها، أكثر مما عالجني الأولى ؛ وقد مضت سنوات كثيرة قبل أن أغادرها.

- (19) إنه تبدل الفصل بين «... فتعرف لويديريك، المثائب، على سينيغال» (III, chap. 5) و«سافر...» (III, chap. 6).

- (20) كما لو لم يكن تبدل الفصل انتقالا بالضبط. لكن من المحتمل أن يكون بروس، الذي يستشهد من الذاكرة، قد نسي هذه الجزئية.

- (21) *Essais et articles*, Pléiade, p. 595. [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*, trans. Gerard Hopkins (London, 1948), pp. 234-235].

- (22) لكي يحل الروائيون [مروبو الزمن] محسوما، يضطرون - وهم يسرعون بصيات القرب بمود - إلى حمل القاري يطوي عشر سنوات أو عشرين أو ثلاثين سنة، في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

- (23) يتضمن كتاب «ضد سانت - بولف» هذا القدر، التلميح جدا، للاستعمال الجلفزاسي للمحمل : عده خلاصات يؤكد فيها كل ما يجب عليها معرفته، دون تهوية ولا تسميح.

(Pléiade, p. 271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 173]).

- (24) يمكن هذه الأرقام أن تملو فضفاضة؛ ذلك بأنه قد يكون من العث المبحث عن الدقة بصدد متى حدوده نفسها ملتبسة جدًا، ما دام الوصف الخالص (من كل سرد) والسرد الخالص (من كل وصف) لا يوجدان طبعًا، وما دام لا يسع إحصاء الـ «مقاطع الوصفية» إلا أن يهمل آلاف الجمل أو أجزاء الجمل أو الكلمات الوصفية الضائعة في مشاهد يهيم فيها عنصر السرد. عن هذه المسألة، أنظر. G. Genette, *Figures II*, p. 56-61. [م.ع. - تر. عربية: ح. جنيت، «حدود الحكاية»، تر. عيسى بوجمالة، ضمن: آفاق (مجلة)، ع 9/8، سنة 1988، ص. 55-65].

- (25) PI, 49-50/RHI, 37-38; PI, 59-67/RHI, 45-51; PI, 672-673/RHI, 510-511; PI, 802-806/RHI, 605-608; PII, 98-99/RHI, 784-785; PIII, 623-625/RHII, 821-823.
- (26) PI, 717-719/RHI, 543-545.
- (27) PI, 658-660/RHI, 500-502; PII, 656-657/RHII, 43; PII, 897/RHII, 212.
- (28) Honoré d'Urfé, *Astrée*, éd. Vaganay, I, P. 40-43.
- (29) باستثناء درع آخيلوس («الإلياذة»، النشيد XVIII)، الموصوف - كما نعلم - في الوقت الذي كان هيفايستوس يصنعه.
- (30) *La Vieille Fille*, Garnier, p. 67 [Trad. amér. *The Old Maid*, Trans. W. Walter (Washington, D.C., 1898), p. 61]
- (31) سيُذكر كقوليه من استعمال هذه الطريقة إلى حد طلاقة «تمريضها»، كما كان الشكلايون يقولون:  
كانت المركبة تقيم في شقة معزولة، لم يكن المركز يدخلها دون أن يُعلن عن وصوله. وستركب نحن  
عدم اللياقة هذا الذي لا يتفق عنه مؤلفو كل الأوامر، ودون أن تقول أي شيء للعلام الذي سيُنبئ  
الحادمة، سنلج غرفة نومها، ونحن على يقين من أننا لن نزعج أحدا. وبالطبع، فالكتاب الذي يؤلف رواية  
يلبس في أصبعه خاتم جيكوس، الذي يخفي صاحبه.
- (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103).
- سنعتبر ثانية فيما بعد على الانصراف، هذا المحسن الذي به يتظاهر السارد بالدخول (مع قارئه أو دونه)  
إلى الكون القصصي.
- (32) هذا، بغض النظر عن بعض تطفلات السارد الوصفية، المكتوبة بصيغة الحاضر، والقصيرة جدا، والتي  
تبدو كأنها لا إرادة. انظر: G. Genette, *Figures*, p. 223-243.
- (33) *Bovary*, Garnier (ed. Gothot — Mersch), p. 32-34.
- [م.ع. - تر. عربية: كوستاف فلوير، مدام بوفاري، تر. محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر  
دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1993، ص ص. 37-38] ؛ L'Éducation..., éd. Dumesnil, II, p. 154-160.
- (34) *Bovary*, version Pommier — Leleu, p. 196-197 et 216; Garnier, p. 268.
- زد على ذلك أن هذه النسخة الأخيرة ترددية.
- (35) PII, 419-422/RHI, 1017-1020.
- (36) PI, 836-840/RHI, 629-632.
- (37) PI, 51/RHI, 39.
- (38) PII, 656/RHII, 43.
- (39) نحن هنا نصدد الثلاثين صفحة<sup>4</sup> الأولى عن حفلة الاستقبال بحصر المعنى (PIII, 920-952/RHII, 1039-1064)، وذلك بمجرد ما دخل هاروسيل قاعة الاستقبال، بعد أن تأمل في الخزنة (PIII, 866-920/RHII, 997-1039).
- (40) PIII, 939/RHII, 1054.
- (41) PI, 659-660/RHI, 501-502.
- (42) PIII, 623/RHII, 821.
- (43) PI, 654-655/RHI, 497.
- (44) PI, 642/RHI, 488.

<sup>4</sup> م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 25 صفحة.

(45) أنظر: Roman Jakobson, «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51 (Fall 1965), 21-37 [Trad. fr. «A la recherche de l'essence du langage», in *Problèmes du langage*, E. Benveniste et *alii* eds., Paris, Coll. Diogène, ed. Gallimard, 1966]

(46) *Chartreuse de Parme*, Garnier (Martineau), p. 474.

(47) انظر الفصل I من الكتاب II من رواية «طوم دجونز»<sup>٥</sup>، حيث يهاجم صغار المؤرخين الذين «يبحثون من الأوراق بتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يحدث فيها أي شيء يذكر، مقدار ما [يستخدمون] في تدوين تلك العهود المهمة التي قيم فيها بالمشاهد الكبرى على المسرح الشرقي»، والذين يشبه كتبهم «بمركبة صغر تعبر الطريق نفسها باستمرار، سواء أكانت فارغة أم مملوءة بالركاب. وفي مقابل هذه التقاليد التخيلية إلى حد ما، يعتر بتدشين «منهج معاكس»، لا يذخر وسعا في «فتح [أي مشهد استثنائي] على مصراعيه لـ «قارنسا»، فيما يتجاهل على العكس من ذلك «سنوات كاملة تمر دون أن تحدث أي شيء يستحق الاهتمام» - كـ «المسجلين [المقلد] ليا نصيب [دار البلدية]» الذين لا يعلون إلا عن الأرقام الراجعة.

(Norton Critical Edition, pp. 58-59 [Trd. fr. I, p. 81-82]).

(48) Book III, chap. 1 (Norton, p. 88 [Trad. fr. I, p. 126]).

(49) PI, 953/RHI, 712

(50) . بين الفصلين الأول والثاني من: *Guermantes II* (PII, 345/RHI, 964-965).

(51) إنه أولاً يرمز أحد خريف غير محدد (PII, 345/RHI, 965) وهو نهاية فصل الحريف عما قليل (PII, 385/RHI, 994). ومع ذلك، تقول فرانسواز بعد قليل (PII, 392/RHI, 999): «لقد أوفت نهاية شتير...». ومهما يكن، فإن المعلم الذي يمتحن في السارد عشية الدعوة الأولى إلى بيت الدوقة ده كورمانت ينص لي جو نونير بل جوت دجنير وليس لي جو شتير. والسارد عند مغادرته حفلة استقبال هذه الأميرة، يطلب أحدهم الطليعة...

(G. Daniel, *Temps et mystification*, p. 92-93).

(52) لنذكر بأن مارسيل نفسه قد دأب على تأويل بعض الأقوال «على عرار ... صحت مفاجيء» (PIII, 439, RHII, 88). وعلى تأويلات<sup>٦</sup> الحكاية أيضاً أن تضطلع بهذه الصموت المفاجئة، فتأخذ «مُذت» بها وحديثها ومكانها طبعاً بعين الاعتبار.

(53) P 92 [Trad. amér. P. 51].

(54) عن هيمة المشهد، انظر: Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 sq.

(55) لا ينبغي تلقي هذا التأكيد دون فوارق دقيقة، طبعاً: ففي حكاية «الأم المحرعة»، مثلاً، ربما كانت أكثر الصفحات مأساوية هي تلك التي يلخص فيها بلزلك بجفاف مؤرخ عسكري المعارك الإجرائية التي شنت على دافيد صيشار.

(56) PI, 21-48/RHI, 16-36; PI, 159-165/RHI, 122-127; PI, 226-233/RHI, 173-179; PII, 552-565/RHI, 1110-1119; PII, 335-345/RHI, 956-964; PIII, 226-324/RHII, 537-606, PIII, 865-869/RHII, 996-999.

(57) PII, 183-284/RHI, 846-920; PII, 416-547/RHI, 1016-1106; PII, 633-722/RHII, 27-89; PII, 866-979/RHII, 190-269; PIII, 866-1048/RHII, 997-1140.

\* Tom Jones.

(58) إن وضع المشهد الأخير (حفلة كيرمانت النهائية) أكثر تعقيدا، لأنه يتعلق بتوديع العالم كما يتعلق باطلاع عليه، بل أكثر مما يتعلق به، لكن موضوعة الاكتشاف حاضرة فيه مع ذلك، تحت الشكل الذي نعرفه، شكل إعادة اكتشاف، تعريف صعب قناع الشيفوخة والتحول - وهو باعث على الفضول، قوي كالباعث الذي كان ينشط مشاهد الدخول إلى المجتمع السابقة، إن لم يكن أكثر منه.

(59) يرى ب. ج. رودجرز (*Proust's Narrative Techniques*, Droz, Geneva, 1965, p. 143 ff) في سياق رواية «مبحث...» اختفاء تدريجيا للمشاهد المأساوية، التي يراها أكثر عددا في الأقسام الأولى. وبرهانه الأساسي على ذلك أن وفاة أليوتين لا تحدث مشهدا. وهي برهنة غير مقبولة: فالنسبة المئوية قلما تتغير في هذا العمل الأدبي، بل إن السمة الملائمة هي الهيمنة الثابتة للمشاهد غير الدرامية.

(60) Houston, «Temporal Patterns», p. 33-34.

### III. التواتر

#### التفردي / الترددي

لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو) بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن. ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وهو – من ناحية أخرى – أمر مشهور لدى النحاة، على مستوى اللغة الشائعة، تحت مقولة الجهة بالضبط.

ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر: فالشمس تُشرق كل يوم. وطبعاً، إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك: فـ«الشمس» التي «تشرق» كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر – كما أن قطار التاسعة إلا ربع المتوجه من جنيف إلى باريس، والعزير على فردنن ده صوسير، لا يتألف كل ليلة من العربات نفسها المشدودة إلى القاطرة نفسها<sup>(1)</sup>. والواقع أن «التكرار» بناء ذهني، يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصاً، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد: «الشمس»، «الصباح»، «تشرق». وهذا أمر مشهور، وأنا لا أذكر به هنا إلا لأوضح مرة وإلى الأبد أننا سنطلق هنا اسم «أحداث متطابقة» أو «اجترار الحدث الواحد» على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده.

وبالمقابل مع ذلك، لا يقع منطوق سردي فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد: فلا شيء يمنعني من أن أقول أو أكتب: «جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس». فهنا أيقبها، يكون التطابق، وبالتالي التكرار، حصيلتي تجريد؛ فليس أي من هذه الحدوثات مطابقاً مادياً (صوتياً أو خطياً) ولا حتى مثالياً (لسانياً) تماماً للحدوثات الأخرى، مجرد تواجدها وتتابعها، الذي ينوع هذه المنطوقات الثلاثة إلى منطوق أول وثان وثالث. وهنا أيضاً يمكننا الرجوع إلى الصفحات الشهيرة من كتاب

«محاضرات في اللسانيات العامة»\* عن «مسألة التطابقات»\*. وذلك تجريد آخر يجب الاضطلاع به، وسنضطلع به .

فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على «التكرار» يقوم نسق من العلاقات يمكننا رؤيه قبلها إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية. فلنمحص بعض التفصيل هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر.

. أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أي، إذا توخينا الاختصار في شكل صيغة شبه رياضية: ح 1/ق 1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس، نمت باكرا». فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يتوافق فيه تفرّد المنطوق السردى مع تفرّد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يُقاس – وهو من الشيوخ، ويُعتبر فيما يبدو من «العادة»، بحيث ليس له اسم، في اللغة الفرنسية على الأقل. غير أنني أقترح أن أطلق عليه اسما حتى أُبين تيانا أنه ليس إلا إمكانا من بين إمكانات أخرى. إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية الفردية – وأتمنى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدتها، وسنلطفها أحيانا باستعمال الصفة «مفرد» بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفرّدي أو مفرد .

. أن يُروى مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية (ح ن/ق ن). لنأخذ على سبيل المثال المنطوق: «نمتُ باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء، الخ...». فمن وجهة النظر التي تهمننا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرّديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه – حسب تماثل قد ينعتة رومان ياكوبسن بأنه إيقوني – التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفردى لا يتحدد بعدد الحدودات من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد(2).

\* Cours de linguistique générale.

\* «Problèmes des identités».



. أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس نمتُ باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، إلخ»<sup>(3)</sup>. فيمكن هذا الشكل أن يبدو افتراضيا تاما، ووليدا ناقصا للذهن التأليفي، وغير ذي ملاءمة أدبية. ومع ذلك، لنذكر بأن بعض النصوص الحديثة تتركز على قدرة الحكاية على التكرار: لتذكر، مثلا، حادثة مجترّة كموت أم أربعة وأربعين في رواية «الغيرة»\*. ومن جهة أخرى، يمكن الحدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط، كما هو الحال عموما عند ألان روب - كروييه، بل أيضا مع تنويعات في «وجهة النظر»، كما في شريط «راشومون»\* أو رواية «الصخب والعنف»<sup>(4)</sup>. وقد كانت الرواية الترسلية في القرن الثامن عشر تعرف هذا النوع من المواجهات، ولا شك في أن المفارقات الزمنية «التكرارية» التي صادفناها في الفصل الأول (وهي الإعلانات والتذكيرات) تنتمي إلى هذا النمط السردى، الذي تحقّقه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلا. ولنتذكر أيضا (وهذا ليس غريبا على الوظيفة الأدبية كما قد يظن ظان) أن الأطفال يحبون أن نروي لهم عدّة مراتٍ - بل عدة مرات متتالية - القصة الواحدة، أو نعيد قراءة الكتاب الواحد، وأن هذا الميل ليس تماما امتياز الطفولة: فسنناول - ببعض التفصيل - فيما بعد، مشهد «غذاء يوم السبت في كومبري»، الذي ينتهي بمثال نمطي على الحكاية الشعائرية. هذا النمط من الحكاية، حيث لا تتوافق آجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث، أُطلق عليه طبعا اسم الحكاية التكرارية .

. وأخيرا، أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح 1/ق ن). فلنعد إلى نمطنا الثاني - التفردى الترجيعي: «نمت باكرا يوم الاثنين، الثلاثاء، إلخ». فمن الواضح، عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألا يُحكم البتّة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي وتركيبى: إذ الواقع أن الحكاية - بما فيها الحكاية الأكثر فظاظة -، وباستثناء أثر أسلوبى متعمّد، ستجد، في هذه الحالة، صياغة استخدامية<sup>(5)</sup> من مثل: «كل يوم»، أو «الأسبوع كله»، أو «كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع».

\* La jalousie.

\* Rashômon.

\* The Sound and the Fury

وكل منا يعرف على الأقل أي متغير لهذه العبارة يفتح رواية «بمحا عن الزمن الضائع». هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بـ سري وحيد عدّة حدوثات مجتمعة<sup>(6)</sup> للحدث الواحد (أي - مرة أخرى - عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده)، سنسميه حكاية ترددية. وهي هنا طريقة لغوية شائعة تماما وربما كونية أو شبه كونية، في مختلف سياقاتها<sup>(7)</sup>، ومشهورة لدى النحاة الذين أطلقوا عليها اسمها<sup>(8)</sup>. أما استثمارها الأدبي، فلا يبدو أنه أثار اهتماما حادا حتى الآن<sup>(9)</sup>. ومع ذلك، فهي شكل تقليدي تماما، يمكن أن نجد له أمثلة، بدءا من الملحمة الهومييرية، وعبر تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة.

ولكن المقاطع الترددية كادت أن تكون، في الحكاية الكلاسيكية بل عند بلزاك أيضا، تابعة دائما في وظيفتها للمشاهد التفردية، التي تزودها المقاطع الترددية بنوع من الإطار أو الخلفية الإخبارية، على صعيد ثبتيه تبينا - في رواية «أوجيني كراندي»<sup>\*</sup>، على سبيل المثال - اللوحة التمهيدية للحياة اليومية في أسرة كراندي، تلك اللوحة التي لا تقوم إلا بتبهيء افتتاح الحكاية بمعناها الحصري:

«عند بداية الحفلة الساهرة في منتصف شهر نونبر من سنة 1819، أوقدت فانون الضخمة النار لأول مرة...»<sup>(10)</sup>.

ومن ثم فالوظيفة الكلاسيكية للحكاية الترددية قريبة إلى حد ما من وظيفة الوصف، التي تعقد معها من جهة أخرى علاقات وطيدة جدا: ف«الصورة الشخصية الأخلاقية» مثلا، والتي هي أحد متغيرات النوع الوصفي، تصدر في أغلب الأحيان (كما عند جان ده لابرويير) عن تكديس سمات ترددية. وتكون الحكاية الترددية في الرواية التقليدية، كالوصف، في خدمة الحكاية «بمعناها الحصري»، والتي هي الحكاية التفردية. ولا شك في أن أول روائي شرع في تحرير الحكاية الترددية من هذه التبعية الوظيفية هو فلوير في رواية «مدام بوفاري»، التي تُحرز فيها صفحات كتلك التي تروي عن حياة إيما في الدير، أو حياتها في طوصط قبل الحفلة الراقصة في لافويستار وبعدها، أو أيام الخميس التي كانت تقضيها في روان رفقة ليون<sup>(11)</sup>، سعة واستقلالا نادرين تماما. لكن الظاهر أنه لم يستعمل أي عمل روائي قط الحكاية الترددية استعمالا يشبه - من حيث التوسع النصي والأهمية الموضوعاتية ودرجة البلورة التقنية - استعمال بروسست لها في رواية «بمحا عن الزمن الضائع».

\* Eugénie Grandet.

ويمكن اعتبار الأقسام الكبرى الثلاثة الأولى من رواية «مختار...» - أي «كومبري» و«حب لسوان» و«جيلبيرت» (أسماء البلدان : الاسم) و«حول السيدة سوان» -، دون مبالغة، أقساماً ترددية أساساً. فباستثناء بعض المشاهد الفردية (التي هي مهمة جداً درامياً من جهة أخرى، كزيارة سوان والالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردي وحادثات لوكوندان والتجديف بمونجوقان ومجيء الدوقة إلى الكنيسة والذهاب في نزهة إلى أبراج الأجراس في مارتيثيل)، فإن نص «كومبري» يروي، بصيغة الماضي الناقص الفرنسية الدالة على الحدث المتكرر، لا ما وقع، بل ما كان يقع في كومبري، بانتظام، شعائرياً، كل يوم، أو كل يوم أحد، أو كل يوم سبت، إلخ. وسنُجَزَّ معظم حكاية الحب بين سوان وأوديت على صعيد العادة والتكرار هذا (والاستثناءات الكبرى هي: حفلة فيردوران الساهرتان، مشهد القتلايا، حفلة سانت أوفيرت الموسيقية)، وكذا الحب بين مارسيل وجيلبيرت (والمشهدان التفرديان الجديان بالذكر هما: لايرما وحفلة العشاء مع بيركوط). ويُظهر إحصاءٌ تقريبيٌّ (وقد لا تكون للدقة هنا أيُّ ملاءمة) زهاء 115 صفحة ترددية مقابل 70\* صفحة فردية في قسم «كومبري» و 91 مقابل 103\* في قسم «حب لسوان» و 145 مقابل 113\* في قسم «جيلبيرت»، أي حوالي 350 مقابل 285\* في مجموع هذه الأقسام الثلاثة. ولا تنشأ غلبة التفردية (أو تعود، إذا ما فكرنا في ما كانت عليه نسبته الماثوية في الحكاية التقليدية)<sup>(12)</sup> إلا انطلاقاً من أول إقامة في بالييك. ولكننا نسجل، حتى النهاية، مقاطع ترددية عديدة، كالنزهات في بالييك مع السيدة ده فيليباريزيس في كتاب «الفتيات المزدهرات»، وحيل البطل، في مستهل قسم «كيرمالت»، للقاء الدوقة كل صباح؛ ولوحات ضونصير؛ والرحلات في قطار لاغاسبوليغ الصغير؛ والعيش مع ألبيرتين في پاريز، والنزهات في مدينة البندقية<sup>(13)</sup>.

ولا بُد لنا أيضاً من ملاحظة وجود مقاطع ترددية داخل مشاهد فردية: كما هو الحال، مثلاً، مع الاستطراد الطويل المبكرس، في بداية حفلة العشاء عند الدوقة،

- 
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 86 مقابل 52.
  - م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 68 مقابل 77.
  - م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 109 مقابل 85.
  - م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 265 مقابل 215.

لنباهة آل كيرمانت<sup>(14)</sup>. ففي هذه الحالة، كثيرا ما يتعدى الحقل الزمني الذي يستغرقه المقطع الترددي، كثيرا ما يتعدى طبعا الحقل الزمني للمشهد الذي يندرج هو فيه: فالتردي يفتح إلى حد ما نافذة على المدة الخارجية. ولذلك سنتعت هذا النمط من الاستطراد بالترددات المعممة، أو الترددات الخارجية. ويقوم نمط آخر من المرور إلى الترددي في أثناء مشهد مفرد - وهو نمط أقل كلاسية -، يقوم على تناول جزئي وبطريقة ترددية لمدة هذا المشهد نفسه، الذي يركبه عندئذ نوع من التصنيف المتخبي للأحداث المكونة له. وأوضح مثال على هذا التناول، مع أنه يستغرق مدة شديدة القصر بالضرورة، هو هذا المقطع عن اللقاء بين شارلوس وجوبيان، والذي يُرى فيه البارون وهو يرفع بصره «بين الفينة والأخرى» ويلقي نظرة فاحصة على صانع الصدر:

كلما كان السيد ده شارلوس ينظر إلى جوبيان، كان يحاول أن تكون نظراته مصحوبة بكلام... هكذا كان السؤال نفسه يبدو، في كل دقيقتين، مطروحا بحدة على جوبيان...

فالطابع الترددي للعمل يؤكد هنا تعيين تواتر، ذو دقة مبالغ فيها أيما مبالغة<sup>(15)</sup>. ونحن نعثر على الأثر نفسه ثانية، على مستوى أكثر اتساعا، في المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»، والذي يكاد يُتناول باستمرار على الصعيد الترددي: فما يتحكم في تركيب النص هنا ليس هو السياق التزميني لحفلة الاستقبال عند الأميرة، في تتابع الأحداث التي تملؤها، بل هو ذكر عدد معين من أصناف الحوادث، التي يركب كل منها بين عدة أحداث مبعثرة في الواقع على امتداد الـ«حفلة النهارية»:

بين العديد (من المدعوين)، كنت أتمكن بعد لأي من تعرف... وبالتقابل مع هؤلاء، بوغتت بالتحدث مع رجال وساء كانت لهم... كان بعض الرجال يظلمون... كانت بعض الوجوه.. تبدو متممة بصلة المحتضرين... كان بياض الشعر هذا عند النساء يثيرني... أما الشيوخ... كان هناك رجال كنت أعرف أنهم أقرباء... النساء بالغات الحسن... النساء مفرطات الدمامة... بعض الرجال، بعض النساء... حتى عند الرجال... أكثر من واحد من الأشخاص... أحيانا... ولكن كائنات أخرى، إلخ<sup>(16)</sup>.

وسأسمي هذا النمط الثاني ترددا داخليا أو مركبا، بالمعنى الذي يستغرق به الاستخدام الترددي مدة المشهد نفسه، وليس مدة خارجية أكثر اتساعا.

وعلاوة على ذلك، يمكن المشهد الواحد أن يتضمن غمطي الاستخدام معا :  
ففي أثناء حفلة كيرمانت النهارية تلك نفسها، يذكّر مارسيل العلاقات الغرامية بين  
الدوق وأوديت في تردّد خارجي :

كان دائما في بيتها... كان يقضي أيامه ولياليه مع السيدة ده  
فورشقييل.. كان يسمح لها باستقبال أصدقاء... بين الفينة والأخرى...  
كانت السيدة ذات اللباس الوردي تقاطعه بلفظ... وأكثر من هذا وذاك  
كانت أوديت تخون السيد ده كيرمانت<sup>(17)</sup>.

ومن الواضح أن الترددي هنا يركّب بين عدة شهور بل بين عدة سنوات من  
العلاقات بين أوديت وبازان، وبالتالي مدة أوسع من مدة حفلة كيرمانت النهارية.  
لكن يتفق أيضا أن يلتبس نمطا التردد حتى ليستحيل على القارئ أن يميز أو يفرّق  
بينهما. ففي مشهد حفلة العشاء عند آل كيرمانت مثلا نُصادف، في بداية  
الصفحة 534\*، ترددا داخليا لا لابس فيه، وهو:

لا أستطيع أن أقول كم مرة سمعت في هذه الأسمية عبارتي ابن العم  
وبنت العم.

لكن يمكن الجملة التالية، الترددية هي أيضا، أن تنصبّ سلفا على مدة أوسع:

فمن جهة، كان السيد ده كيرمانت يهتف، عند كل اسم يُنطق تقريبا  
[في أثناء حفلة العشاء هذه طبعاً، ولكن ربما بطريقة معتادة جداً أيضاً]: إنه  
ابن عم لأوربان بالتأكيد!.

وربما تردّنا جملة ثالثة إلى المدة المشهدة:

ومن جهة أخرى، كانت عبارتا ابن العم وبنت العم هاتان تُستعملان  
بقصد مختلف تماماً... على لسان سفيرة تركيا التي جاءت بعد حفلة  
العشاء.

ولكن التهمة تنتمي إلى تردديّ خارج بوضوح عن المشهد، مادامت تُواصل رسم  
نوع من الصورة الشخصية العامة للسفيرة:

كان الطموح المجتمعي يفرسها وكانت تتمتع بعقل واقعي مستوعب،  
فكانت تتقبل بالسهولة نفسها قصة السحاب العشرة آلاف أو تفاصيل  
الفساد الجنسي عند الطيور... فضلا عن ذلك كانت امرأة في الإصغاء  
إليها خطر... كانت آنذاك غير مقبولة في المجتمع إلا قليلا،

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الصفحة 1097.

– وذلك حتى أننا لا نستطيع أن نتبين هل الحكاية حين تعود إلى الحديث بين الدوق والسفيرة، تتناول هذا الحديث (في أثناء حفلة العشاء هذه) أو حديثاً آخر مختلفاً تماماً:

كانت تأمل أن تظهر تماماً بمظهر المجتمع الراقى وهي تستشهد بأسماء هامة لأناس غير مقبولين في هذا المجتمع كانوا أصدقاء لها. وفي الحال، ظن السيد ده كيرمانت أن المقصودين هم الناس الذين غالباً ما كانوا يتعشون عنده فكان يرتجف سروراً لوجوده في بلد المعارف وكان يطلق صيحة التقاء: إنه ابن عم لأوربان بالتأكيد!

وبالمثل، يطمس التناول الترددي الذي يفرضه يروست على الأحاديث النسبية\* بين الدوق والسيد ده بوسرفوي، يطمس، بعد ذلك بصفحة، كل حد فاصل بين حفلة العشاء الأولى هذه عند آل كيرمانت، مدار المشهد الحالي، ومجموع السلسلة التي تفتتحها هذه الحفلة.

ومن ثم فالمشهد الفردي نفسه عند يروست، ليس في مأمن من نوع من عدوى الترددي. وتزداد هذه الصيغة، بل هذه الجهة السردية، أهمية بسبب حضور مميز جداً لما سأسميه الترددي الكاذب – أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصاً، بمظهر ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئ عاجزاً عن الاعتقاد جدياً بأنها وقعت، ووقعت مراراً وتكراراً، بتلك الكيفية، دون أي تنويع<sup>(18)</sup>. هذا حال بعض أحاديث طويلة بين ليوني وفرانسواز (كل يوم أحد في كومبري)، وبين سوان وأوديت، في باليك مع السيدة ده فيلبارينيس، وفي باريس عند السيدة سوان، وفي غرفة الخدمة بين فرانسواز وفرانشا «ها»، أو حال مشهد توربة أوربان، «تاك كان [المضايق] الرائع»<sup>(19)</sup>. ففي جميع هذه الحالات، وبعض حالات أخرى، حوّل مشهد ترددي إلى مشهد ترددي، تحويلاً اعتباطياً تقريباً، ودون أي تعديل إلا في استعمال الأزمنة. ولا شك في أن هذا عُرف أدبي (وربما قلّت عن طيب نفس جواز سردي، كما يُقال «جواز شعري»)، يفترض في القارئ تسامحاً كبيراً، أو «تعليقاً تلقائياً للريبة» على حد تعبير صمويل

.. م.ع. – نسبي: متعلق بشجرة (أو شجرات) النسب.

.. م.ع. – «Taquin le Superbe». وموضع التورية هو تاكان. فهي اسم علم وصفة في اللغة هي: مضايق

تايلر كولريدج. ثم إن هذا العُرف قديم جداً، وأُستخرج مثلاً عليه كيفما اتفق من رواية «أوجيني كراندي» (وهو حوار بين السيدة كراندي وزوجها\*) وآخر من رواية «لوسيان لوين»\* (وهو حديث بين لوين وكوتيه\*)، ولكن أيضاً من مجموعة «قصص نموذجية»\* (وهو، مثلاً، مونولوج كاريزاليس العجوز في أقصوصة «غيور إستمادور»\*)، والذي يقول لنا عنه ميكيل ده ثريانتيس سايدار إنه قد تم التفوه به «لا مرة واحدة، بل مائة مرة»<sup>(20)</sup>، وهذا ما يؤكده كل قارئ طبعاً بأنه مبالغة، لا بسبب بيان عدده فحسب، ولكن أيضاً بسبب ادعائه تطابقاً دقيقاً بين عدة مناجيات للنفس متشابهة تقريباً تمثل مناجاة النفس هذه نوعاً من العينة منها). وباختصار، إن الترددي الكاذب يشكل، في الحكاية الكلاسيكية، نمطاً محسناً البلاغة السردية الذي لا يقتضي فهماً حرفياً، بل العكس بالضبط: فالحكاية تؤكد حرفياً أن «هذا كان يحدث كل يوم» ليفهم مجازاً أن: «شيئاً من هذا النوع كان يقع كل يوم، وما هذا إلا تحقق له من بين تحقيقات أخرى».

ومن الممكن طبعاً أن نتناول بهذه الطريقة بضعة أمثلة على التردد الكاذب مسجلة عند پروست<sup>(21)</sup>. ومع ذلك، يبدو لي أن سعتها تمنع مثل هذا الاختزال، خصوصاً إذا ما قورنت بأهمية الترددي عموماً، التي سبقت الإشارة إليها. فعُرف الترددي الكاذب لا يشتغل عند پروست على الصعيد المتعمد والمجازي المحض الذي يتخذه في الحكاية الكلاسيكية. بل يوجد في الحكاية السبروسية حقاً ميل خاص وواضح جداً إلى تضخيم الترددي، الذي يجب أن يُحمل هنا على حرفيته المستحيلة. ولعل أفضل برهان على هذا (ولو أنه برهان مفارق)، هو ذلك الذي تقدّمه لحظات السهو الثلاث أو الأربع التي يترك فيها پروست ماضياً بسيطاً تفردياً بالضرورة ينزلق وسط مشهد مقدّم على أنه ترددي:

وسيحادث ذلك في أثناء غذائي! أضافت هامسة لنفسها... وعند ذكر أسم فيني، أخذت (السيدة ده فيليانيزيس) تضحك... لا بد أن تكون الدوقة على صلة بكل هذا، قالت فرانسواز<sup>(22)</sup> -

\* Eugénie Grandet, éd. Garnier, pp. 205-206.

\* Lucien Leuwen, 1<sup>ère</sup> partie, chap. 7.

\* Novelas Ejemplares.

\* «El Celoso Extremeño».

أو يربط بمشهد ترددي نتيجة مفردة بطبيعتها، كما في هذه الصفحة من كتاب «الفتيات المزدهرات» حيث نعلم من السيدة كوطار نفسها أن البطل «قد انتزع حب السيدة فيردوران حالا ومن أول وهلة» في كل أربعاء من «أربعاءات» أوديت، وهو ما يفترض في ذلك العمل قدرة على التكرار والتجدد مناقضة تماما لطبيعته (23). ولا شك في أننا نستطيع أن نتبين في هذه الزلات الظاهرية آثار أول تسويد تفردى، يفترض أن يكون بروسست قد نسي فيه تحويل بعض الأفعال أو أغفله؛ لكن يبدو لي أن الأصح قراءة هذه المقولات بأنها كلها علامات على أن الكاتب نفسه «يعيش» مثل هذه المشاهد بحدة تُنسيه التمييز بين الجهات - ويُبعد من ناحيته الموقف الذي يتعمده الروائي الكلاسي الذي يستعمل بوعي كامل محسنا عرفيا تماما. ويبدو لي أن هذه الالتباسات إنما تدل، عند بروسست، على نوع من التلطم بالتردد.

ومن المغربي إرجاع هذه الميزة إلى ما يفترض أن يكون إحدى السمات المهيمنة للنفسية الجروسستية، وأعني إحساسا حادا جدا بالعادة والتكرار، شعورا بالتماثل بين اللحظات. لكن الطابع الترددي للحكاية لا يركز دائما، كما في قسم «كومبري»، على المظهر التكراري والروتيني لحياة قروية وبرجوازية صغيرة كحياة العمة ليوني: هذا التحفيز لا يسري على الوسط الهاريزي ولا على الإقامات في بالبيك والبنديقية. إذ الواقع أن الكائن الجروسستي - خلافا لما يُحمل المرء غالبا على الاعتقاد به - نادرا ما يحس بفرادة اللحظات؛ في حين يُحس تلقائيا بفرادة الأمكنة. فللحظات عند بروسست ميل قوي إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وهذه القدرة طبعها هي شرط تجربة «التذكر اللاإرادي» بالذات. وهذا التعارض بين «تفردية» حساسيته المكانية وتوحدية حساسيته الزمنية يتضح جيدا، مثلا، في جملة من قسم «سوان» حيث يتحدث عن منظر كيرمانت الطبيعي، وهو منظر طبيعي «تخفني فرادته أحيانا بقوة خارقة تقريبا، ليلا في أحلامي» (24)؛ إنه فرادة المكان وأجترار اللحظة، غير المحدد، شبه المتواتر («أحيانا»؟) ويمثل هذا التعارض تعارض هذه الصفحة من كتاب «السجينة»، التي يُمحي فيها تفرد حفلة نهائية واقعية لصالح «الحفلة النهارية المثالية» التي يثيرها ويُمثلها:

... بما أنني رفضت أن أتذوق بحواسي هذه الحفلة النهارية، فإنني كنت أتمتع في الخيال بكل الحفلات النهارية المماثلة، الواقعة في الماضي ويمكنة



الوقوع في المستقبل، وبعبارة أدق بنمط معين من الحفلات النهائية لم تكن كل تلك التي من النوع نفسه إلا الظهور المتقطع لها والذي كنت قد تعرفته في الحال؛ ذلك لأن الريح العاصفة كانت تقلب من تلقاء نفسها الصفحات التي كان يجب تقليبها.. وكنت أجد كل شيء واضحا أمام ناظري، بحيث كنت أستطيع تتبعه من سريري، إنجيل اليوم. هذه الحفلة النهائية المثالية كانت تملأ ذهني بواقع دائم، مطابق لكل الحفلات النهائية الماثلة، وكانت تنقل إلي حبورا... (25).

لكن واقعة الاجترار وحدها لا تحدّد التردد في شكله الأشد صرامة، وفيما يبدو شكله الأكثر إرضاء للذهن الجروستي - أو الأكثر تهديئة للحساسية الجروسية، بل لابد أيضا من أن يكون التكرار مطردا، وأن يخضع لقانون تواتر ما، وأن يكون هذا القانون قابلا للكشف والصوغ، وبالتالي قابلا للتوقع من حيث آثاره. ففي أثناء إقامة مارسيل الأولى في بالبيك، والتي مازال لم يصر فيها صديق الـ«عصابة الصغيرة» الحميم، يعارض بين هؤلاء الفتيات، اللواتي يجهل عاداتهن، وتاجرات الشاطئ الصغيرات، اللواتي يعرفهن سلفا معرفة تكفيه لأن يعلم «أين وفي أي الساعات يستطيع أن يلقاهن». إن الفتيات، على العكس من ذلك، يتغيبن «بعض الأيام» التي تلبو غير محددة في الظاهر :

بما أنني كنت أجهل سبب غيابهن، فإنتني كنت أسعى في أن أعرف هل كان هذا الغياب شيئا ثابتا، أو أنهن لم يكنن يُمتنن إلا كل يومين، أو عندما كان الجو كذا، أو هل كانت هناك أيام لم يكنن يُمتنن فيها أبدا. وكنت أتوهمني مقدما صديقا لمن فأقول لمن: «إنكن لم تكن حاضرات يوم كذا؟ - آه! نعم، نأ ذلك اليوم كان يوم سبت، ونحن لا نأتي أبدا يوم السبت لأن...». وأيضا هل كان من السهولة بمكان معرفة ألا فائدة من السعي يوم السبت الكئيب، وأنه قد يمكن جوب الشاطئ في كل الاتجاهات، أو الجلوس في واجهة الحلواني، أو التظاهر بأكل إصبعية، أو الدخول عند بائع الطرّف، أو انتظار موعد الحمام، الحفلة الموسيقية، وصول مد البحر، غروب الشمس، الليل - كل ذلك دون أن يرى العصابة الصغيرة المشتاق إليها! لكن اليوم المختّم ربما لم يكن يعود مرة في الأسبوع. ربما لم يكن يصادف يوم سبت بالضرورة. ربما كانت بعض العوامل الجوية تؤثر فيه أو كانت غريبة عليه تماما. كم من ملاحظة صبورة، ولكنها غير راقية البتة، يجب على المرء تجميعها عن الحركات غير المطردة

ظاهرياً لتلك العوالم المجهولة قبل أن يستطيع التأكد من أنه لم تخدعه الصُّدف، ومن أن توقعاته لن تخطئ، قبل استخراج القوانين الأكيدة، التي كلف اكتسابها تجارب قاسية، لعلم الفلك المتحمس ذلك! (26).

لقد شدَّدتُ هنا على أوضح علامات هذا البحث القلق عن قانون للاجترار. وبعد قليل، سنذكر بعضها، وهي مرّة في الأسبوع، كل يومين، عندما كان الجو كذا. أما الآن، فلنسجل أقواها، وربما أكثرها اعتباطية في الظاهر: يوم السبت. إنها تحيلنا دونما حيرة ممكنة على صفحة من قسم «سوان» حيث يُعبّر سلفاً عن الطابع الخاص ليوم السبت (27). فهو، في كومبري، اليوم الذي يُقدّم فيه طعام الغداء بساعة قبل الأوان حتى تتمكن فرانسواز من الذهاب بعد الظهر إلى سوق روصينفيل: إنه «خروج أسبوعي» على العادات، يصبح هو نفسه عادة من الدرجة الثانية طبعاً، واحداً من تلك التنويعات التي «تتكرر دائماً في شكل متطابق وعلى فترات مطردة، وبذلك لم تكن تُدرج في انتظام [حياة ليوي] سوى نوع من الانتظام الثانوي»، الذي تتشبث به ليوي، ومعها أسرته كلها، «كما تتشبث بالانتظامات الأخرى» - وذلك لاسيما أن الـ«لانتاظر» المطرد بين أيام السبت، على عكس اللانتاظر بين أيام الأحد، خاص وطريف، ممحّض لأسرة البطل ويكاد لا يفهمه الآخرون. الأمر الذي يستتبع الطابع «المدني»، «القومي»، «الوطني»، «الشوفيني» للحدث، والجو الشعائري الذي يحيط به نفسه. ولكن الأكثر تمييزاً في هذا النص ربما هو الفكرة (التي يعبر عنها السارد) القائلة بأن هذه العادة، التي صارت «الموضوعة المفضّلة في الأحاديث، في الدُعابات، في الحكايات المبالغ فيها بلا ذاع... قد كانت النواة الجاهزة لقصيدة ملحمية، لو كان لواحد منا عقل ملحمي» - مرور كلاسي من الشعيرة إلى الأسطورة التفسيرية أو التوضيحية. وقارئ رواية «بمخاط...» يعرف جيداً ذلك الذي يتمتع به «العقل الملحمي» في تلك الأسرة والذي سيكتب عنها الـ«قصيدة الملحمية» في يوم من الأيام، لكن النقطة الأساسية هنا هي الصلة القائمة تلقائياً بين الإلهام السردى والحدث التكراري، أي - بمعنى من المعاني - غياب الحدث. إننا نشهد إلى حدٍّ ما ميلاد موهبة هي بالضبط موهبة الحكاية الترددية: لكن هذا ليس كل ما في الأمر: فقد تعرّضت الشعيرة مرة (أو ربما مرات عديدة، ولكنها قليلة العدد بالتأكيد، وليس كل يوم سبت) لحرق طفيف (وبالتالي لتأكيد) أحدثته زيارة «همجي» حيّره أن يرى الأسرة حول المائدة باكراً جداً، فسُمع ربُّ الأسرة، المحافظ على التقاليد، يُجيبه بقوله: «هيا، إنه يوم السبت!». هذا الحدث

غير المطرّد، ربما المفرد، يُدمج فوراً في العادة تحت شكل حكاية لفرانسواز، حكاية  
ستُكرّر بشعور من الإجلال والحب منذئذ، كلّ يوم سبت دون شك، وذلك إرضاء  
للجميع:

... ولكي تزيد من انشراحها الذي كانت تحس به، كانت تطيل  
الحوار، وكانت تخلق ما كان قد أجاب به الزائر الذي لم تكن عبارة «يوم  
السبت» هذه تعني له أي شيء. لم تكن تندم من إضافاتها، فهي لم تكن  
تكفينا بعد وكنا نقول لها: «لكن كان يبدو لي أنه كان قد قال شيئاً آخر  
أيضاً. كان ذلك أطول عندما رويته للمرة الأولى». كانت أخذت جدتي  
نفسها تترك شغلها وترفع رأسها وتنظر إلينا من فوق نظارتها.

ذلك في الواقع هو أول تجلٍ للعبقريّة «الملحمية». ولا يبقى بعدُ للسارد إلا أن يتناول  
ذلك العنصر من الشعيرة السبّئية كما يتناول العناصر الأخرى، أي على الصعيد  
الترددي، كي يضيفي الترددية (إن صح التعبير) على الحدث المنحرف بدوره، طبقاً  
لهذه السيرة الأحادية الاتجاه: حدث منفرد – سرد تكراري – حكاية ترددية (لذلك  
السرد). إن هاريسيل يروي مرة واحدة (دفعه واحدة) كيف كانت فرانسواز تروي  
غالباً ما لم يكن قد حدث بلا شك إلا مرة واحدة: أو كيف يُصير حدث وحيد  
موضوع حكاية ترددية<sup>(28)</sup>.

### التحديد، والتخصيص، والاستغراق

كل حكاية ترددية فهي سرد تركيبى للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى  
في مجرى سلسلة ترددية مكونة من عدد معين من الوحدات المفردة. فلنفترض  
السلسلة: أيام الأحد من صيف 1890. إنها تتكون من حوالي اثنتي عشرة وحدة  
واقعية. وتحدد السلسلة أولاً بمحدودها الزمنية (بين آخر يونيه وآخر شتبر من سنة  
1890)، ثم بإيقاع عودة الوحدات المكونة لها: يوم واحد من أصل سبعة أيام.  
وسنسمّي السمة التمييزية الأولى لتحديد، والثانية لتخصيص. وأخيراً، سنطلق اسم  
الاستغراق على السمة الزمنية لكل من الوحدات المكونة، وبالتالي للوحدة التركيبية  
المكونة: فحكاية يوم أحد صيفي، مثلاً، تستغرق مدة تركيبية قد يمكن أن تكون  
أربعاً وعشرين ساعة، لكن يمكنها أيضاً أن تتقلص (كما في نص «كومبري») إلى  
حوالي عشر ساعات: من طلوع الشمس إلى غروبها .

التحديد. يمكن الإشارة إلى الحدود التزمنية لسلسلة ما أن تظل ضمنية، خصوصا عندما نكون بصدد آجترار يمكن اعتباره في التطبيق غير محدود: فإذا قلّـت «تشرق الشمس كل صباح»، فلن تكون الرغبة في تعيين بداية الشروق ونهايته إلا رغبة مضحكة. فالأحداث التي يهتم بها السرد الروائي النمط أقل استقرارا طبعاً، ولذلك تُحدّد فيه تلك السلسلات عموماً بالإشارة إلى بدايتها ونهايتها. لكن هذا التحديد يمكنه جيداً أن يظل غير محدّد، كما هو الشأن عندما يكتب بروسـت:

أنتلاقاً من سنة معيّنة، لم نلتق قط (بـالآنسة فالتوري) بمفردها<sup>(29)</sup>.

ويكون أحياناً محدّداً، إما بتاريخ مطلق:

عندما اقترب الربيع... كان يتفق لي غالباً أن أرى (السيدة سوان) تستقبل ضيوفها في ثياب من الفرو، إلخ<sup>(30)</sup>،

وإما (في أغلب الأحيان) بالإرجاع إلى حدث مفرد. هكذا تنهي القطيعة بين سوان وآل فيردوران سلسلة (هي لقاءات بين سوان وأوديت عند آل فيردوران) وفي الوقت نفسه تبدأ سلسلة أخرى (هي العراقيل التي يضعها آل فيردوران أمام العلاقة الغرامية بين سوان وأوديت):

عندئذ صار الصالون، الذي كان قد ضم سوان وأوديت، عائقاً لمواعيدهما. فلم تعد تقول له كما في أيام حبهما الأولى، إلخ<sup>(31)</sup>.

التخصيص. يمكنه هو أيضاً أن يكون غير محدّد، أي مشاراً إليه بظرف زمان من نمط: أحياناً، بعض الأيام، إلخ. ويمكنه على العكس من ذلك أن يكون محدّداً، إما بكيفية مطلقة (وهذا هو التواتر بمعناه الحصري: كل الأيام، كل أيام الأحد، إلخ). وإما بكيفية أكثر نسبية وأقل أطراداً، ولو أنه يعبر عن قانون تزامن دقيق جداً، كذلك القانون الذي يتحكم في اختيار الزهات في كومبري: من جهة ميزيكلز في الأيام ذات الجو المتقلب، ومن جهة كيرمانت في الأيام ذات الجو الصحو<sup>(32)</sup>. وسواء أكانت هذه التخصيصات محدّدة أم غير محدّدة، فإنها تخصيصات بسيطة، بل قدّمـتها بصفـتها كذلك. وتوجد أيضاً تخصيصات معقّدة، يتراكب فيها قانونان آجتراريان (أو عدة قوانين آجترارية)، وهو أمر ممكن دائماً عندما يمكن وحدات ترددية أن يندمج بعضها في البعض الآخر: إنه التخصيص البسيط كل شهر ماي والتخصيص البسيط كل يوم سبت، اللذان يجتمعان في التخصيص

المعقد: كل يوم سبت من شهر ماي<sup>(33)</sup>. ونعلم أن كل التخصيصات الترددية في قسم «كومبري» (كل يوم، كل يوم سبت، كل يوم أحد، كل يوم ذي جو صحو أو ذي جو رديء) يتحكم فيها هي نفسها التخصيصُ المضاعف: كل سنة بين عيد الفصح وشهر أكتوبر – كما يتحكم فيها التحديد: خلال سني طفولتي. ويمكننا طبعاً أن ننشئ تحديدات أشد تعقيداً، كهذا: «في كل ساعة ظهيرة من أيام الأحد الصيفية التي لم تكن تسقط فيها الأمطار، بين سنتي الخامسة وسنتي الخامسة عشرة»: إنه تقريباً قانون الاجترار الذي يحكم القطعة التي تتناول مضي الساعات خلال قراءات البطل في الحديقة<sup>(34)</sup>.

الاستغراق. يمكن وحدة ترددية أن تكون ذات مدة ضعيفة ضُعفا يجعلها لا تتعرض لأي تمطيط سردي: لنفترض منطقاً كهذا: «أنام باكراً كل مساء»، أو هذا: «يرن جرسُ مُنبهي كل صباح على الساعة السابعة». فهذان منطقان تردديان نُقِطِيَان\* إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك، تملك وحدة ترددية، مثل ليلة أرق أو يوم أحد في كومبري، تملك من السعة ما يجعلها موضوع حكاية مفصلة (فالأولى تشغل ست صفحات\* والثانية تشغل ستين صفحة\*، في نص رواية «بحشا...»). ومن ثم تبرز هنا مشاكل الحكاية الترددية الخاصة. فلو لم يشأ المرء أن يحتفظ في مثل هذه الحكاية إلا بالسِمَات الثابتة المشتركة بين كل وحدات السلسلة، لحكم على نفسه بالجفاف التبسيطي لجدول مواعيد جامد، من نوع: «النوم على الساعة التاسعة، ساعة قراءة، ساعات أرق عديدة، نعاس عند طلوع الشمس»، أو «الاستيقاظ على الساعة التاسعة، الفطور على الساعة التاسعة والنصف، القداس على الساعة الحادية عشرة، الغداء على الساعة الواحدة، القراءة من الساعة الثانية إلى الساعة الخامسة، إلخ». – وهو تجريد ينشأ طبعاً من الطابع التركيبي للتردد، ولكنه لا يستطيع أن يرضي السارد ولا القارئ. عندئذ تتدخل وسائل المَبَايَنَة (أو التنويع)\* التي تقدّمها تحديدات السلسلة الترددية وتخصيصاتها الداخلية، «تجسيدا» للحكاية .

- م.ع. – أي لا يتجاوزان القطة حجماً.
- م.ع. – في الترجمة الأمريكية : 5 صفحات.
- م.ع. – في الترجمة الأمريكية : 45 صفحة.
- م.ع. – ترد الترجمة الأمريكية هكذا : «وسيلة مَبَايَنَة (وبالتالي وسيلة تنويع)».

وبالفعل، فإنَّ التحديد - كما سبق أن استشفنا - لا يعيِّن الحدود الخارجية لسلسلة ترددية فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقطع مراحلها، ويقسمها هي إلى سلسلات فرعية. هكذا قلَّت إن القطيعة بين سوان وآل فيردوران كانت تُنهي سلسلة وتبدأ أخرى؛ ولكن قد نقول أيضا، ونحن نمرُّ إلى الوحدة العليا، إن هذا الحدث المفرد يحدّد، في سلسلة «لقاء بين سوان وأوديت»، سلسلتين فرعيتين (هما: قبل القطيعة/بعد القطيعة)، تشغل كل منهما متغيّرا للوحدة التركيبية: لقاءات عند آل فيردوران/لقاءات بعيدا عن آل فيردوران. وبعبارة أوضح، يمكن اعتبار إدراج الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردى عند الحال أدولف، في سلسلة أيام الأحد بعد الظهر في كومبري، تحديدا داخليا<sup>(35)</sup>؛ وهو لقاء ستكون نتيجته مشاجرة بين خال مارسيل وأبويه، وإغلاق «غرفة استراحته»؛ الأمر الذي يستتبع هذا التنوع البسيط: قبل السيدة ذات اللباس الوردى كان جدول مواعيد مارسيل يشتمل على توقف في حجرة عمه؛ وبعد السيدة ذات اللباس الوردى، تبطل هذه الشعيرة، فيصعد الولد مباشرة إلى غرفته<sup>(36)</sup>. وبالمثل، ستحدّد زيارة من سوان<sup>(37)</sup> تغييرا في موضوع هواجس مارسيل الغرامية: فقبل هذه الزيارة، وتحت تأثير قراءة سابقة، كانت تتموقع على خلفيّة حائط موشى بأزهار بنفسجية، متدلية فوق الماء كالعناقيد؛ وبعد هذه الزيارة وإفشاء سوان سرّ العلاقات الودية بين جيلبيرت وبيركوط، ستبرز هذه الهواجس «على خلفيّة مختلفة تماما، أمام مدخل كاتدرائية قوطية» (كتلك الكاتدرائية التي تزورها جيلبيرت وبيركوط معا). لكن هذه الاستهيمات كان قد سبق أن عُذلت بخبر (يُستند إلى الدكتور بيرسي) عن أزهار روضة آل كيرمانت ومياهها الحية<sup>(38)</sup>؛ فقد كانت المنطقة المائية - الجنسية متطابقة مع كيرمانت، وكانت بطلتها قد اتخذت ملامح الدوقة. وبذلك تكون لدينا هنا سلسلة ترددية، هي الهواجس الغرامية، تفرّعها ثلاثة أحداث مفردة (قراءة، خبر بيرسي، خبر سوان) إلى أربعة مقاطع «محددة» (هي: قبل القراءة، بين القراءة وبيرسي، بين بيرسي وسوان، بعد سوان) تكوّن عدد المتغيرات نفسه (هواجس دون زمان متميز / في زمان سيخ / في الزمان نفسه المتطابق مع كيرمانت والدوقة / في زمان قوطي مع جيلبيرت وبيركوط). لكن هذه السلسلة مفككة، في نص «كومبري»، بنسق المفارقات الزمنية: فالمقطع الثالث، الذي موقعه في السلسلة الزمنية واضح، لن يُذكر إلا بعد أربع وثمانين صفحة\*، بمناسبة النزوات من جهة كيرمانت. ومن ثم، فعلى

\* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : أربع وستون صفحة.

التحليل أن يعيد تشكيلها هنا بنية مُضَمَّرَة خَفِيَّة، وذلك بالرغم من الطابع الواقعي للنص<sup>(39)</sup>.

ومع ذلك، قد لا ينبغي لنا أن نستدل بسرعة مفرطة، من مفهوم التحديد الداخلي هذا، على أن إقحام حدث مفرد يؤدي دائماً إلى «تحديد» السلسلة الترددية. وسنرى فيما بعد أنه يمكن الحدث أن يكون توضيحاً تمثيلاً ليس غير، أو على العكس استثناءً بلا مستقبل ولا يستتبع أي تعديل. ومثالنا على ذلك حادثة أبراج أجراس مارتينشيل، التي سيستأنف البطل بعدها عاداته السابقة في النزعات الالهامية وغير المفيدة روحياً (في الظاهر)، وكأن شيئاً لم يقع («لم أكن أعاود التفكير أبداً في هذه الصفحة»<sup>(40)</sup>). ومن ثم يجب التمييز، في الحوادث الترددية المقصحة في قسم ترددي، بين تلك التي لها وظيفة تحديدية وتلك التي ليست لها هذه الوظيفة.

وإلى جانب هذه التحديدات الداخلية المحددة، نجد تحديدات أخرى غير محددة من النمط الذي سبق أن صادفناه : «بدءاً من سنة معينة...». وتتم النزعات من جهة كيرمانت عن مثال بارز عليها بإيجاز كتابتها والتباسها الظاهري :

ثم اتفق أن مروراً أحياناً، من جهة كيرمانت، أمام أراض مسيجة صغية رطبة كانت تعترض عليها عناقيد من الأزهار السوداء. كنت أتوقف أمامها، ظاناً أنني اكتسبت فكرة ثمينة، لأنه كان يبدو لي، إلخ<sup>(41)</sup>.

إننا فعلاً بصدد تحديد داخلي : فابتداءً من تاريخ معين، تتضمن النزعات على ضفة نهر لافيتون ذلك العنصر الذي كان ينقصها حتى ذلك الحين. وترجع صعوبة النص جزئياً إلى الحضور المفارق لترددي بصيغة الماضي البسيط («مررت أحياناً») \* - وهو مفارق، ولكنه محوي تماماً، كصيغة الماضي المركب الترددي التي صيغت بها الجملة التي تُستهل بها رواية «مها...»، والتي قد يمكنها من جهة أخرى أن تُكتب هي أيضاً بصيغة الماضي البسيط («طالما نمت باكراً»)، لكن ليس بصيغة الماضي الناقص، التي ليس لها من الاستقلال التركيبي ما يكفي لافتتاح ترددي ما. وتوجد هذه العبارة نفسها في موضع آخر بعد تحديد محدد :

\* «Puis il arriva que sur le côté de Guermentes je passai parfois devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtai, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait, etc...».

\* «Je passai parfois».

بمجرد ما عرفنا هذه الطريق القديمة، عُهدنا - على سبيل التغيير - من طريق أخرى كانت تخرق غابتي شاتفين وكاتلو، وذلك ما لم نكن قد سلكتها في الذهاب(42)\*.

وأُلح على أن المتغيرات المحصّل عليها بالتحديد الداخلي لا تزال ذات طابع ترددي : فهناك هواجس كثيرة ذات زمكان قوطي، كما هناك هواجس عديدة ذات زمكان نهري ؛ لكن العلاقة التي تقيمها ذات طابع تزمّني، وبالتالي تفردي، كالحادث الوحيد الذي يفصل بينها، لأن سلسلة فرعية تأتي بعد الأخرى. ومن ثم فالتحديد الداخلي يصدر عن أقسام تفرّدية في سلسلة تردّدية. أما التخصيص الداخلي، فهو - على العكس من ذلك - طريقة مباينة تردّدية تماماً، ما دام لا يقوم إلا على تفرّيع الاجترار للحصول على متغيّرين بينهما علاقة تناوب (تردّدية بالضرورة). هكذا يمكن التخصيص كل يوم أن يُشطرّ نصفين غير متباعين (كما هما في كل يوم قبل/بعد الحادث كذا)، ولكنهما متناوبان، في التخصيص الفرعي يوم من أصل يومين. وقد سبق لنا أن صادفنا شكلاً - أقل صرامة والحق يُقال - من أشكال هذا المبدل، في التعارض 'جو صحو/جو رديء، الذي يفصل قاعدة اجترار النزوات في كومبري (التي هي في الظاهر كل ظهيرة إلا يوم الأحد). ونعرف أن جزءاً كبيراً من نص «كومبري» مشكّل وفقاً لذلك التخصيص الداخلي، الذي يتحكم في التناوب : نزوات نحو ميزكليز/نزوات نحو كيرمانت :

هذه العادة التي ألفناها بالآ نذهب أبداً نحو الجهتين معاً في يوم واحد، في نزوة واحدة، بل مرّة من جهة ميزكليز، ومرّة من جهة كيرمانت(43)\*.

- وهو تناوب في زمنية القصة، التي يتحاشى تنظيم الحكاية مراعاتها، كما سبق أن رأينا(44)، بما أنه يكرّس قسماً (من الصفحة 134 إلى الصفحة 165)\* لجهة ميزكليز، ثم قسماً آخر (من الصفحة 165 إلى الصفحة 183)\* لجهة كيرمانت(45). وذلك بحيث يبدو قسم «كومبري II» (بعد ألف من طريق حلوى المادلين) مشكلاً كلّهُ

\* « Une fois que nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup ».

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.



تقريباً وفقاً لهذه التخصيصات الترددية : 1) كل يوم أحد، الصفحات 48-134\* (مع استطراد هو كل يوم سبت، الصفحات 110-115\*؛ 2) كل يوم (من الأسبوع) ذي جو متقلب، الصفحات 135-165\*؛ 3) كل يوم ذي جو صحو، الصفحات 165-183\*<sup>(46)</sup>.

لقد كنا هناك بصدد تخصيص محدد. ونجد حدوثات أخرى لهذه الطريقة في رواية «بحاً...»، لكنها لا تُستمر أبداً بمثل هذه الكيفية المنظمة<sup>(47)</sup>. ففي أغلب الأحيان، تتم فصل الحكاية الترددية إلى تخصيصات غير محددة من نمط : تارة/طوراً، الذي يسمح بنسب من التنويعات مرين جداً ومبانية مبلورة جداً دون أن نخرج أبداً من الصعيد الترددي. وهكذا فالقلق الأدبي الذي يتتاب البطل خلال ذهابه في نزهة إلى كيرمانت ينقسم إلى فئتين (في بعض الأوقات... ولكن في أوقات أخرى) حسب اطمئنانه على مستقبله وهو يتكلم على تدخل أبيه تدخلًا خارقاً، أو حسب يأسره من رؤية نفسه وحيداً في مواجهة «عدم فكرت[ه]»<sup>(48)</sup>. إن تنويعات النزاهة في ميزيكلير تبعاً لدرجات «الجو الرديء» تشغل، بل تولد نصاً من ثلاث صفحات<sup>(49)</sup>، مشكّلة طبقاً لهذا النسق : غالباً (جو نذير)/في أوقات أخرى (زخّة مطر في أثناء النزاهة، مأوى في غابات روصينقييل)/غالباً أيضاً (مأوى تحت كُنة سانت - أندريه - ذي شان)/أحياناً (جو هو من الرداءة بحيث يضطر المرء إلى العودة إلى البيت). وهو من جهة أخرى نسق أكثر تعقيداً ممّا يدلّ عليه هذا التعداد في سياق النص، لأن المتغيّرين 2 و 3 في الواقع فرعان من فئة واحدة هي : زخّة المطر. ومن ثم تكون البنية الحقيقية هي :

1 - جو نذير لكن دون زخّة مطر.

2 - زخّة مطر :

أ - مأوى في الغابات.

ب - مأوى تحت الكُنة.

3 - جو فاسد بوضوح<sup>(50)</sup>.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 37-103.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 83-88.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.

\* «Néant de sa pensée»

ولكن المثال الأكثر تمييزاً على بناء نص من موارد التخصيص الداخلي وحدها هو طبعاً صورة ألبيرتين الشخصية التي ترد في نهاية كتاب «الفتيات المزدهرات». وموضوعتها - كما هو معلوم - هي تنوع وجه ألبيرتين، الذي يرمز إلى الطبع المتقلب والمتماثل للفتاة، «الكائن الهروب» بامتياز. لكن مهما كانت الفتاة متقلبة، وبالرغم من أن بروسست يستخدم عبارة «كل من هؤلاء الـ«ألبيرتين»ات»، فإن الوصف يتناول «كلًا» من هذه المتغيرات لا من حيث هو فرد، بل من حيث هو نمط، فئة من الحدوثات: في بعض الأيام/في أيام أخرى/في أوقات أخرى/أحياناً/غالباً/في أغلب الأحيان/كان يتفق أن/بل أحياناً...: فهذه الصورة الشخصية قائمة من التعابير التواترية بقدر ما هي مجموعة من الوجوه:

كان ذلك صحيحاً عن ألبيرتين كما كان صحيحاً عن صديقاتها. ففي بعض الأيام، حين كانت ناحلة، ذات بشرة رمادية وهيئة عبوس وشفافية بنفسجية تنزل منحرفة في أغوار عينيها كما يحدث للبحر أحياناً، كانت تبدو كأنها تحس بحزن فتاة منقبة. وفي أيام أخرى، كان يحياها الأكثر ملاسة يدق شهواتي على سطحه الملتمع ويمتعها من الذهاب إلى ما وراء ذلك؛ وهذا ما لم أرها فجأة من الجانب، لأن وجنتيها الباهتتين كشمع أبيض على السطح كانتا تشفان عن لون وردي يجعلني تواقاً إلى تقبيلهما، والوصول إلى تلك المسحة المختلفة التي كانت تفلت مني. وفي أوقات أخرى، كانت السعادة تغمر هاتين الوجنتين بالوضوح المتقلب تقبلاً كان الإهاب، الصائر مائعا وغامضاً، يفسح معه المجال لما يشبه نظرات مصمرة تُظهرها بلون غير لون العينين، ولكن ليس بمادة غير مادتهما؛ وأحياناً، غريزياً، عندما كان يُنظر إلى محياها المنقط بنقاط سمراء صغيرة والذي لم تكن تطفو عليه إلا رقشتان أكثر زرقة، كان ذلك كما كان يُنظر إلى بيضة الحسون - أو غالباً كما كان يُنظر إلى عقيقة براقعة مشكّلة ومصقولة في مكانين فقط من وسط الحجر السمراء كانت تلمع فيهما عيناها كجناحي فراشة لا زورديّة الشفافين، تانك العينان اللتان تصير فيهما اللحم مرّة وتوهنا بأنها تسمح لنا (أكثر مما يفعل غيرها من جوارح الجسد) بأن نقرب من الروح. لكنها كانت في أغلب الأحيان أيضاً أكثر تلوّناً، وبالتالي أكثر حيويّة؛ أحياناً لم يكن وردياً في محياها الأبيض إلا أرنبه أنفها، الدقيقة كأرنبه أنف قطرة عابثة صغيرة كان المرء سيشتبي ملاعبتها؛ وأحياناً، كانت وجنتاها من الملانة بحيث كان النظر ينزلق على مينائهما الوردي (الذي كان لا يزال يظهره أكثر رهافة وحميمية غطاءً شعورها السوداء نصف المفتوح والمتراكب) وكأنه ينزلق على ميناء منمنمة ما؛ وكان يتفق أن بلغت

مسحة وجنتيها اللون الوردى البنفسجي لبخور مريم، بل أحيانا - عندما كانت هائجة أو محمومة، ومن ثم توحى باعتلال صحي كان يخفف رغبتي في شيء أكثر شهوانية ويجعل نظرها يعبر عن شيء أكثر فسادا وأشد ضرا - اللون الأرجواني الغامق لبعض الورود ذات اللون الأحمر الضارب إلى السواد ؛ وكل من هؤلاء الأليبتينات كانت مختلفة، كما يختلف كل ظهور جديد للراقصة يُحوّل لونه وشكله وخاصيته، حسب الألعاب المتنوعة بلا عد ولا حصر لمسلط أضواء<sup>(51)</sup>.

وطبعاً، إن الوسيلتين (أي التحديد والتخصيص الداخليين) يمكنهما أن تشتغلا معا في المقطع الواحد. وذلك ما يحدث بكيفية واضحة جداً، وموفقة جداً، في 'الفقرة التي تفتح قسم «كومبري» المكرس للـ«جهتين» - تفتحه وهي تثير من خلال الاستشراق العودات من النزهة إلى البيت :

كنا نعود دائماً من نزهاتنا في وقت مبكر، حتى يمكننا القيام بزيارة لعمتي ليوي قبل العشاء. وحيناً كنا نصل في أول الفصل، حين ينتهي النهار باكراً، حيناً نصل إلى شارع سانت - إيسيري، كان لا يزال هناك انعكاس للغروب على زجاج نوافذ المنزل وغشاوة أرجوانية في أعماق كالفاريا، تنعكس بعيداً في المستقبل، وهي حمرة غالباً ما تكون مصحوبة ببرق قارس، فكانت ترتبط في ذهني بحمرة النار التي يُشوى عليها الفروج الذي سيُتبّع عندي اللذة الشاعرية التي تُحدثها النزهة لذّة الشراهة والدفع والراحة. أما في الصيف، فقد كانت الشمس لا تزال لم تغرب حين عودتنا إلى البيت ؛ فخلال الزيارة التي كنا نقوم بها لعمتي ليوي، كان نورها الذي ينزل ويلامس النافذة، قد توقّف بين الستائر الكبيرة والأرطلة التي كانت تشدها إلى الحائط، وتوزع، وتشعب، وتصفى، وكان يرصّع بقطع ذهبية صغيرة حشب الليمون الحامض الذي صنع منه الصوان، فينير الغرفة بكيفية غير مباشرة بالرقّة التي يتخذها في نبت الحراج. لكن الصوان كان، في بعض الأيام النادرة جداً، حين عودتنا إلى البيت، يفقد ترصعته المؤقّة منذ وقت طويل، ولم يكن يبقى، حين وصولنا إلى شارع سانت - إيسيري، أي انعكاس للغروب ممتدّاً على زجاج النوافذ، وكان المستقبل في أسفل كالفاريا قد فقّد حرته، وكان أحياناً يكسني لوناً لبنياً، وكان يخترقه كلّ شعاع قمر طويلاً يأخذ في الاتساع ويتشقق بتموجات الماء كلها<sup>(52)</sup>.

تقرر الجملة الأولى هنا مبدأ ترددياً مطلقاً : «كنا نعود دائماً من نزهاتنا في وقت مبكر»، تفتح داخله مباينةً بالتحديد الداخلي : ربيع/صيف<sup>(53)</sup>، الذي

يتحكم في الجملتين التاليتين ؛ وأخيراً، يُدخِلُ تخصيصٌ داخليٌّ – يبدو منصباً على القسمين السابقين معاً – يُدخِلُ متغيراً استثنائياً ثالثاً (ولكنه غير تفردى) هو : «في بعض الأيام النادرة جداً» (وهي فيما يبدو أيام نزهة نحو كيرمانت). ومن ثم فالنسق الترددي الكامل يتمفصل وفقاً للخطاطة الآتية، التي تُبرزُ، تحت استمرارية النص المتساوية في الظاهر، بنية تراتبية أشد تعقيداً وتشبكاً :

هوامد إلى البيت والثاني وقت مبكر	} باكراً جداً هادة	} الربيع : الشفق الصيف : الشمس	} (صفر) غالباً : برد
كان الوقت ليلاً سلفاً	} متأخر جداً فادراً :	} (صفر) أحياناً : لبني	} اللون

(ربما اكتشف المرء، بحقٍّ، أن مثل هذه الخطاطة لا تعرض «جمال» هذه الصفحة؛ لكن ذلك ليس قصدها). فالتحليل لا يقع هنا على مستوى ما يمكن تسميته «بنية سطحية» بلغة نعام تشومسكي أو «تجلياً» أسلوبياً بلغة لوي بالمسليفت – أليجيرداس جوليان كيرمانس، بل يقع على مستوى البنى الزمنية «المحايدة» التي تمنح النصَّ هيكله وأُسسه – والتي لولاها لما كان له وجود [إذ لولا نسقُ التحديدات والتخصيصات الذي أعدنا تشكيله هنا، لتحتّم على النص في هذه الحالة أن ينحصر، بتسطّح، في جملة الأولى وحدها]. ويكشف تحليلُ الأسس، كما هو مألوف، يكشف عن النسق المأدّر للاختيارات والعلاقات المنخبية تحت الأفقية الهادئة للمركّبات المتتابعة. وإذا كان موضوع التحليل فعلاً هو توضيح شروط وجود (إنتاج) النص، فإن ذلك لا يتمُّ برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالباً، بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التي هي سر البساطة).

هذه الموضوعة «الانطباعية» لتنويعات الإضاءة وبالتالي صورة الموقع بالذات، تبعاً للحظة والفصل (54) – وهي موضوعة ما يسمّيه بروسست «منظر الساعات الطبيعي المتقلب» – تتحكم أيضاً في الأوصاف الترددية للبحر في باليك، ولاسيما الوصف الوارد في الصفحات ما بين 802 و 806\* من كتاب «الفتيات المزهرات» :

\* م.ع. – في الترجمة الأمريكية : 605 و 608.

كلما تقدم الموسم، تبدلت اللوحة التي كنت أراها من النافذة. ففي أول الأمر، كان الوقت ضحى... وبعد قليل تقلصت الأيام... وبعد بضعة أسابيع، عندما كنت أصعد مرة أخرى، كانت الشمس قد غربت. كان شريط من السماء أحمر فوق البحر، كذلك الذي كنت أراه في كومبري فوق كالقاريا عندما كنت أعود من الزهرة إلى البيت وأستعد للنزول إلى المطبخ قبل العشاء...

وبعد هذه السلسلة الأولى، التي هي تنويعات بالتحديد، تأتي أخرى، هي تنويعات بالتخصيص :

كنت محاطا من كل الجهات بصور البحر... ولكنّها في الواقع لم تكن غالبا جدّاً إلا صورا... فمرة كانت مغرضاً لأدوات الرسم اليابانية... كان لديّ مزيد من اللذة في الأماشي التي كانت فيها باخرة... الأوقيانوس أحيانا... البحر يوما آخر... وأحيانا...

وترد هذه المكرورة نفسها بعد صفحتين، وذلك بصدد الوصولات إلى ريشيل، وهي أقرب ما تكون إلى النسخة الكومبرية\*، وإن لم يذكر بتلك النسخة هذه المرة :

عندما كنا نصل هناك، في الفترات الأولى، كانت الشمس تغرب للتوّ، لكن الوقت كان لا يزال نهارا - وبُعيد ذلك، لم تكن بعد نزل من السيارة إلا ليلاً...

بل سيكون نمط التنويع ذا طابع سمعي في پاريز، التي يرد ذكرها في كتاب «السجينة» : فالنوينات\* الصباحية لصوت الأجراس أو ضجيج الشارع مي التي كانت تخبر مارسيل بحالة الطقس<sup>(55)</sup> وهو لا يزال مدفونا تحت أغطيته، وما يقى ثابتا هو الحساسية الاستثنائية بتغيرات الطقس، والاهتمام شبه المهووس (الذي يرثه مارسيل استعاريا من أبيه) بحركات المضغوط الداخلي، وفيما يخصصنا هنا : الصلة المميزة جدّاً والخصبة جدا بين الزمني والأرضي، والتي تطور التباس الزمن الفرنسي\*، وأقصد التباس كلمة Temps الفرنسية (التي تدل على الوقت والطقس

\* م.ع. - نسبة إلى كومبري.

\* م.ع. - التوثبات : الفروق الدقيقة، وبالتالي التنويعات.

\* م.ع. - Temps français.

معاً)، إلى نتائج القصوى – وهو التباس كان يستمره سلفاً العنوان المنبئ بكيفية رائعة، والذي يحمل أحد أقسام كتاب «الملذات والأيام» : *Rêveries couleur du temps* «هواجس بلون الطقس/الزمن». ويظل مرور الساعات والأيام والفصول، أي دورانية الحركة الكونية، المكرورة الأكثر إثباتاً والرمز الأكثر دقة لما أود أن أسميه الترددية البروسية.

ذاتك هما موردا المباشرة الترددية بدقة (التحديد والتخصيص الداخليان). وعندما يُستنفد هذان الموردان، يبقى هناك سبيلان لهما سمة مشتركة هي جعل الفردي في خدمة الترددي. وقد سبق لنا أن عرفنا الأول، وهو : عرف الترددي الكاذب. أما الثاني، فليس محسناً، بل يقوم على الاستناد – بطريقة حرفية ومصرح بها تماماً – إلى حدث مفرد، إما بصفته توضيحاً تمثيلاً وتأكيداً لسلسلة ترددية (فهكذا...)، وإما – على العكس من ذلك – بصفته شذوذاً عن القاعدة التي وُضعت للتو (غير أنه مرة...)). ومثالنا على الوظيفة الأولى هو هذا المقطع من كتاب «الفتيات المزهريات» :

أحياناً [هذا هو القانون الترددي] كان اهتمام لطيف من هذه أو تلك يوقظ في نفسي اهتزازات شاملة تطفئ رغبتني في الأخريات إلى حين. هكذا كانت ألبيرتين يوماً... [وهذا هو التوضيح التمثيلي المفرد]<sup>(56)</sup>.

ومثالنا على الوظيفة الثانية. هو حادثة أبراج أجراس هارتينفيل، المقدمة بوضوح بصفته خروجاً على العادة : فعادة ما كان مارسيل ينسى – بمجرد عودته من النزهة – الإنطباعات التي كان قد أحس بها، ولذلك لم يكن يحاول استرمز دلالتها ؛ «غير أنه مرة»<sup>(57)</sup>، يذهب بعيداً فيحرر القطعة الوصفية التي هي عمله الأدبي الأول والعلامة على موهبته الأدبية تحريراً فورياً. وأكثر منها وضوحاً من حيث شذوذها حادث نباتات السرنجة في كتاب «السجينة»، الذي يبدأ هكذا :

سأفرد من الأيام التي كنت أتأخر فيها عند السيدة ده كيرمانت يوماً تميز بحادث تافه...

والذي تُستأنف بعده الحكاية الترددية بهذه التعابير :

ما عدا هذا الحادث الفريد، كان كل شيء عادياً عندما كنت أصعد ثانية من بيت الدوقة<sup>(58)</sup>.

وهكذا يبدو التفردي نفسه الذي يستعمل ظروف زمان مثل «مرة» و«يوماً»، إلخ.، مدمجاً إلى حدٍّ ما في الترددي ويجبراً على خدمته وتوضيحه، إيجاباً أو سلباً، بمراعاة شفرته أو بخرقها – الذي هو طريقة أخرى في إبراز هذه الشفرة.

### التزمن الداخلي والتزمن الخارجي

لقد اعتبرنا الوحدة الترددية حتى الآن محصورة في مدتها التركيبية الخاصة، دون أي تدخل مع غيرها، وذلك بما أنَّ التزمن الواقعي (التفرد بطبعه) لا يتدخل إلا لتعيين حدود السلسلة المشكلة (التحديد) أو لمُباينة مضمون الوحدة المشكلة (التحديدات الداخلية)، دون أن يسمَّها حقاً بميسم مرور الزمن ودون أن يُليها، بما أنَّ القبل والبعد ليسا، في نظرنا، نوعاً ما، إلا متغيرين لموضوعة واحدة. والواقع أن وحدة ترددية مثل : ليلة أرق، مشكلة من سلسلة تستغرق عدَّة سنوات، يمكنها جيداً أن تُروى في تنابعتها الخاصة فقط، من المساء إلى الصباح، دون ترك مرور المدة «الخارجية» – أي الأيام والسنين التي تفصل ليلة الأرق الأولى عن الأخيرة – يتدخل بأيِّ حال من الأحوال. فالليلة المخطية ستظل مشابهة لنفسها من أول السلسلة إلى آخرها، بما أنها تتنوع دون أن تتطور. وهذا فعلاً ما يحدث في الصفحات الأولى من قسم «سوان»، حيث تكون الإشارات الزمنية إما من نمط ترددي – تناوبي (تخصيصات داخلية) : في ظروف معينة، أو، أحياناً، غالباً، تارة... طورا، وإما مكرسة للمدة الداخلية الخاصة بالليلة التركيبية، التي يتحكم جريانها في تدرُّج النص (ما كادت شمعي تنطفئ... بعد ذلك بنصف ساعة... ثم... في الحال... شيئاً فشيئاً... ثم...)، دون أن يشير أيُّ شيء إلى أن مرور الأعوام يعدِّل هذا الجريان بأيِّ حال من الأحوال.

لكن الحكاية الترددية، وهي تستند إلى لعبة التحديدات الداخلية، يمكنها أيضاً أن تأخذ التزمن الواقعي بعين الاعتبار وتدججه في تدرجها الزمني الخاص – وذلك، مثلاً، كأن تروي وحدة يوم الأحد في كومبري، أو نزاهات حول كومبري، مُبرزة التعديلات التي يدخلها على جريانها الزمن المنقضي (حوالي عشر سنين) أثناء السلسلة الواقعية للأسابيع المقضاة في كومبري ؛ وهي تعديلات لا تُعبَّر بعدُ تنويعات متعاضدة، بل تحويلات في اتجاه واحد : وفيات (ليوني، فانثوي)، مشاجرات (أدولف)، نضج البطل وشيخوخته : اهتمامات جديدة (بيركوط)، صداقات

جديدة (بلوخ، جيلبرت، الدوقة ده كيرمانت)، تجارب حاسمة (اكتشاف النشاط الجنسي)، مشاهد صادمة («الاستسلام الأول»، التجديف بمونجوفان). عندئذ تُطرح حتما مسألة العلاقات بين الزمن الداخلي (تُزمن الوحدة التركيبية) والزمن الخارجي (تُزمن السلسلة الواقعية)، وتداخلاتهما المحتملة. ذلك ما يحدث فعلا في قسم «كومبري II»، وقد استطاع ج.ب. هوستون أن يؤكد أن الحكاية تتقدم في هذا القسم على المُدَدِ الثلاث، التي هي اليوم والفصل والسنوات، في آن واحد<sup>(59)</sup>. والحق أن الأمور ليست تماما بمثل هذا الوضوح والنظام، بل الصحيح أننا نجد في القسم المكرس ليوم الأحد أن الحفلة النهارية تقع في عيد الفصح وأن الظهيرة والحفلة الساهرة تقعان في عيد الصعود، وأن اهتمامات مارسيل تبدو في الصباح اهتمامات طفل وفي الظهيرة اهتمامات مراهق. وبطريقة أكثر وضوحا، تأخذ النزهتان – ولأسيما النزهة نحو ميزيكليز – مرور الشهور في السنة (شجرات الليلك والزعرور المزهرة في طانصونفيل، أمطار الخريف في روصينفيل) ومرور السنوات في حياة البطل (طفل صغير جدا في طانصونفيل، ومراهق تفترسه الشهوة في ميزيكليز، بما أن المشهد الأخير أكثر تأخرا بوضوح) بعين الاعتبار، مراعتين تتابع حادثاتهما الاستثنائية أو العادية<sup>(60)</sup>. وقد سبق لنا أن لاحظنا القطيعة الزمنية التي يحدثها قدوم الدوقة إلى الكنيسة في النزهات إلى كيرمانت. ومن ثم يتمكن بروسست، في كل هذه الحالات، من تناول التزمنات الداخلية والخارجية بطريقة متوازنة تقريبا – بفضل تنظيم ماهر للحادثات – وذلك دون أن يتعد علانية عن الزمن التواتري الذي اتخذته ركيزة لحكايته. وبالمثل، فإن علاقة الحب بين سوان وأوديت، وبين مارسيل وجيلبرت، ستتطور نوعا ما على مراحل ترددية، موسومة باستعمال متميز جدا لتلك الممنلة ذلك الحين، منذ، الآن<sup>(61)</sup>، التي تعامل كل قصة لا معاملة سلسلة أحداث تربط بينها علاقة سببية، بل معاملة تتابع حالات يحل بعضها محل بعض بلا انقطاع، من غير ما اتصال ممكن فيما بينها. إن الترددي هنا هو – أكثر مما هو معتاد – الصيغة (الجهة) الزمنية لذلك النوع من نسيان البطل الجروسستي (سوان دائما ومارسيل قبل الانكشاف) الدائم وعجزه المتأصل عن إدراك استمرارية حياته، وبالتالي علاقة «زمن» بأخر. فمارسيل عندما تكشف له جيلبرت – التي صار هو رفيقها الملازم و«خدتها العظيم» – عن التقدم الحاصل في صداقتها منذ عهد ألعاب الحواجز في الشانزليزيه، إن مارسيل هذا، الذي لا يستطيع أن يعيد في نفسه



تشكيل وضع صار الآن ماضياً، وبالتالي بائداً، يعجز عن تقدير تلك المسافة كما سيعجز لاحقاً عن أن يتصور كيف استطاع في يوم من الأيام أن يحب جليبيرت، وأن يتصور الوقت الذي قد يكف فيه عن حبها وقتاً مختلفاً تماماً عما قد يكون عليه في الواقع :

...كانت تتحدث عن تبدل أجبرت على ملاحظته من الخارج، ولكنني لم أكن أملكه في داخلي، لأنه كان يتألف من حالتين لم أكن أستطيع التوصل إلى التفكير فيهما في آن واحد، إلا إذا توقفت عن التميز واحدة عن الأخرى<sup>(62)</sup>.

ويكاد التفكير في الحظتين ما يعني دائماً، في نظر الكائن البيروستسي، مطابقتها والخلط بينهما - وهذه المعادلة الغريبة هي قانون الترددي بالذات.

## التأوب، والانتقالات

ومن ثم يبدو كأن الحكاية البيروستسية تستبدل بالحكاية المجملة، التي هي الشكل التركيبي للسرد في الرواية الكلاسيكية (والتي هي، كما رأينا، غائبة عن رواية «بحثا...»)، شكلاً تركيبياً مختلفاً هو الترددي - وهو تركيب لا يتم بعد بالتسريع، بل يتم بالمشابهة والتجريد. لذلك لم يُعدّ إيقاع الحكاية في رواية «بحثا...» يقوم على التأوب بين المجلد والمشهد كما كان شأن إيقاع الحكاية الكلاسيكية، بل صار يقوم أساساً على تأوب مختلف، هو التأوب بين الترددي والتفرد.

وفي أغلب الأحيان، يغطي ذلك التأوب نسقا من النبعيات الوظيفية يمكن انجذاباً أن يبرره بل يجب عليه ذلك أيضاً. وقد سبق لنا أن صادفنا النمطين الأساسيين، نسق العلاقات. هذا، ألا وهما : القسم الترددي، ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردى والمرجوة فيه عموماً (مثال : نهاية آل كيرمانت، في -حفلة العشاء عند أوريان)، والمشهد التفردى ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددي (مثال : أبراج أجواس، مارتينشيل، في سلسلة النزاهات إلى كيرمانت). لكن توجد بنى أكثر تعقيداً : مثلاً، عندما توضح أحداثاً مفردة تطوراً ترددياً تابعا هو نفسه لمشهد تفردى (مثال : حفلة استقبال الأميرة ماتيلدا<sup>(63)</sup>)، التي توضح نهاية آل كيرمانت) ؛ أو العكس، عندما يستدعي مشهد تفردى تابع لقسم ترددي، بدوره، استطراداً ترددياً (وهذا ما يحدث مثلاً عندما تستهل حادثة لقاء السيدة ذات

اللباس الوردى، التي تُروى، كما سبق أن رأينا، بسبب آثارها غير المباشرة على أيام أحد البطل في كومبري - نُستَهْل بتطوير مكرس لولع هاريسيل الشاب بالمرح والممثلات، وهو تطوير ضروري لتفسير زيارته المباحثة لبيت خاله أدولف (64).

لكن يحدث أحيانا أن تفوت العلاقة كل تحليل، بل كل تعريف، بما أن الحكاية تمر من مظهر إلى آخر دون أن تعبر آهتاما لوظائفهما المتبادلة، بل دون أن تدركها فيما يبدو. وكان روبرت فينيوغون قد صادف مثل هذه الآثار في القسم الثالث من قسم «سوان»، وظن نفسه قادرا على أن يعزو ما كان يبدو له «خلطا لا مفر منه» لتنقيحات متسعة فرضها إصدار المجلد الأول من طبعة كراسي مستقلا : فلكن يضع بروسست القطعة الآسرة التي تتعلق بغابة بولونيا «اليوم» في نهاية ذلك المجلد (وبالتالي في نهاية كتاب «من جهة بيت سوان»)، ويربطها بطريقة ما بما قبلها، اضطر إلى أن يجري تعديلا عميقا في ترتيب شتى الحوادث الواقعة ما بين الصفحة 482 والصفحة 511 من طبعة كراسي\*. لكن هذه التداخلات استتبع صعوبات شتى في التسلسل الزمني لم يستطع بروسست أن يخفيها إلا لقاء «تمويه»\* زمني قد تكون صيغة الماضي الناقص الترددي وسيلته الفظة الخرقاء :

لكي يخفي المؤلف هذا الخلط بين عنصر التسلسل الزمني والعنصر النفسي، سعى جاهدا في تمويه أعمال فريدة في شكل أعمال متكررة فلتُخ أفعاله تلتطخا ماكرًا بطلاء من صيغ الماضي الناقص. ومن سوء الحظ أن جعل تفرد بعض الأعمال تكرارها المعتاد غير محتمل، وأدهى من ذلك أن صيغاً عنيدة للماضي المحدد أفلتت من الطلاء في بعض المقاطع فأنكشفت الخدعة (65).

اعتمادا على هذا التفسير، كان فينيوغون يذهب إلى حد القيام من طريق الافتراضات بإعادة تشكيل الـ«ترتيب الأصلي» للنص المقلوب هذا القلب غير المواتي. وهي إعادة تشكيل من أكثر إعادات التشكيل جسارة، وتفسير من أكثر التفسير هشاشة : فقد سبق لنا أن صادفنا عدة أمثلة على الترددي الكاذب (لأن ذلك

\* م.ع. - إن الصفحات التي يحيل عليها جيتت ها، من طبعة كراسي، ترد مُعدّلة بعض التعديل في :

PI, 394-417/RHI, 301-318.

\* م.ع. - التهميه : مصطلح عسكري، استعمله فينيوغون مجازا؛ ويعني إعطاء الأعداء الحرية مظهرًا زائفاً يخدع به العدو.

بالضبط هو ما نحن بصددده هنا) وعلى حالات شاذة من الماضي البسيط في أقسام من رواية «مختار...» لم تخضع البتة لبتز سنة 1913 الاضطرابي، وما تلك التي يمكن تسجيلها في نهاية قسم «سوان» بأكثرها مفاجأة.

لنتفحص عن كتب أحد المقاطع التي كان فينيوغون يهتمها : إنه المقطع الوارد في الصفحات 486-489 من طبعة كراسي<sup>(66)</sup>. وموضوع هذه الصفحات هو تلك الأيام الشتوية التي يكسو فيها الثلج الشانزليزيه، ولكن التي يبعث فيها شعاع من الشمس غير متوقع بعد الظهر، يبعث مارسيل وفرانسواز إلى نزهة بلا استعداد، دون أمل في لقاء جيلبرت. وكما يلاحظ فينيوغون بتعبير مختلف، فإن الفقرة الأولى («وحتى تلك الأيام...») ترددية : فأفعالها هي بصيغة الماضي الناقص الدال على العمل المتكرر. يكتب فينيوغون قائلا :

في الفقرة التالية («كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن...»)، تتابع صيغ الماضي الناقص، والماضي البسيط دون سبب ظاهر، كما لو كان المؤلف، العاجز عن أن يتبنى نهائيا وجهة نظر بدلا من أخرى، قد ترك تحويلاته الزمنية ناقصة.

ولكي أتيج للقارئ أن يحسم في ذلك، سأستشهد هنا بتلك الفقرة كما وردت في طبعة 1913 :

كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن تظل جامدة، ولذلك سرلا حتى جسر الكونكوردي لنشاهد مهر السين المتجمد، الذي كان الجميع، بمن فيهم الأطفال، يقتربون منه دون خوف وكأنهم يقتربون من حوت هائل حاف، مستسلم، كان بعضهم يهم بقصبة. كنا نعود إلى الشانزليزيه ؛ كنت أذوي من الألم بين الأحصنة الخشبية الجامدة والمرجة البيضاء المأسورة في شبكة الممرات السوداء التي كان الثلج قد أنزل عنها والتي كان التمثال منصبا عليها وفي يده دلاة جليدية مضافة كانت تبدو تفسيراً لإيماءته. إن السيدة العجوز نفسها، بعد أن طوت كتابها «مناقشات»، سألت مربية أولاد كانت مارة عن الساعة وشكرتها قائلة لها : «ما أطفلك !» ثم رجعت كناس الطريق أن يقول لأحفادها أن يعودوا وإنها كانت تحس بالبرد وأضافت : «ألف شكر، آسفة لإعاجلك». وبغته، كانت السماء تتمزق : فبين مسرح العرائس والملاعب الشعبي، في الأفق المزدان، في السماء المنفرجة، كنت ألمح للترقعة الآتية الزرقاء وكأنها

رمز خرافي. كانت جيلبيرت تجري سلفا بأقصى سرعة في اتجاهي، متألفة متوردة تحت قبة مربعة من الفرو، ينشطها البرد وتأخرها وميلها إلى اللعب ؛ وقبل أن تصل إلي بقليل، انزلقت على الجليد وكانت الذراعان المفتوحتان هما اللتان كانت تقدمهما وهي تبتسم - كما لو كانت قد أرادت أن تستقبلني بهما - إما حفاظا على توازنها بصورة أفضل، وإما لأنها كانت تحس برشاقة في ذلك، وإما تظاهرا منها بالترحلق. «براقا ! براقا ! هذا جيد جدا، قد أقول مثلك. إنه أنيق، إنه جسور، لو لم أكن أتنمي إلى زمن غير زمكم، زمن المحافظين، هفت السيدة العجوز التي أخذت الكلمة باسم الشانزليزية الصامت لتشكر جيلبيرت على مجيئها دون أن يخفها الجو. أنت متلي، وفيه على كل حال لشانزليزينا القديم ؛ نحس جريتان. لو قلت لك إني أحب الشانزليزية حتى وهو هكذا. هذا الثلج (أعرف أنك مستضحكين مني)، هذا يجعلني أفكر في فرو القاقم !» وأخذت السيدة العجوز تضحك.<sup>٥</sup>

لنعترف بأن النص، في هذه «الحالة»، يطابق جيدا الوصف القاسي الذي يصنف به **فينيونون** ؛ فالأشكال الترددية والتفردية تتشك في بكيفية تترك جهة الأفعال في غموض تام. لكن هذا الالتباس لا يبرر بذلك الفرضية التفسيرية القائلة بـ «تحويل زمني ناقص». بل أظن أنني ألح، على الأقل، تحدسا بالنقيض.

\* Françoise *avait* trop froid pour rester immobile, nous *allâmes* jusqu'au pont de la Concorde, voir la Seine prise, dont chacun, et même les enfants *s'approchaient* sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans défense, et qu'on *allait* dépecer. Nous *revenions* aux Champs-Élysées ; je *languissais* de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées dont on *avait* enlevé la neige et sur laquelle la statue *avait* à la main un jet de glace ajouté qui *semblait* l'explication de son geste. La vieille dame elle-même ayant plié ses *Débats* demanda l'heure à une bonne d'enfants qui *pouvait* « qu'elle remercia » en lui disant : « Comme vous êtes aimable ! » puis riant le cantonnier de dire à ses petits enfants de revenir, qu'elle *avait* froid, *ajouta* : « Vous serez mille fois bon. Vous savez que je suis confuse ! » Tout à coup l'air se *déchirait* ; entre le guignol et le cirque, à l'horizon enroulé, sur le ciel entrouvert, je *venais* d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte *courait* à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu ; un peu avant d'arriver à moi, elle se *laissa* glisser sur la glace et, soit pour mieux garder son équilibre, soit parce qu'elle *trouvait* cela plus gracieux, ou par affectation du maintien d'une patineuse, c'est les bras grands ouverts qu'elle *avançait* en souriant, comme si elle avait voulu m'y recevoir. « Brava ! Brava ! ça c'est très bien, je dirais comme vous que c'est chic, que c'est crâne, si je n'étais pas d'un autre temps, du temps de l'ancien régime, *s'écria* la vieille dame prenant la parole au nom des Champs-Élysées silencieux pour remercier Gilberte d'être venue sans se laisser intimider par le temps. Vous êtes comme moi, fidèle quand même à nos vieux Champs-Élysées ; nous sommes deux intrépides. Si je vous disais que je les aime même ainsi. Cette neige, vous allez rire de moi, ça me fait penser à de l'hermine ! » Et la vieille dame se *mit* à rire.

فنحن إذا فحصنا صيغ الأفعال المشددة عليها ههنا، إذا فحصناها بمزيد من العناية، لاحظنا أن كل صيغ الماضي الناقص، ما عدا واحدة، يمكن تأويلها بأنها صيغ الماضي الناقص التعاصري؛ وهي صيغ تسمح بتعريف القطعة كلها بأنها فردية، بما أن الأفعال الحديثة يمحصر المعنى هي بصيغة الماضي المحدد، إلا واحدا: سرنا، سألت السيدة العجوز، شكرت، أضافت، انزلقت جليبرت، هفت السيدة العجوز، أخذت تضحك. قلت «إلا واحدا»، الذي هو طبعاً: «بغثة كانت السماء تمزق»؛ فوجود الظرف بغثة بالذات يحول دون قراءة صيغة الماضي الناقص هذه بأنها صيغة استمرارية، وبالتالي يجبر على تأويلها بأنها ترددية. فهي وحدها التي تشد شذوذا لا رجعة فيه ضمن سياق مؤول بأنه تفردى، وبالتالي هي وحدها التي تقحم في النص ذلك «الخلط المحتوم» الذي يتحدث عنه فينيوغون<sup>(67)</sup>. إلا أنه اتفق أن صُحِّحَتْ تلك الصيغة في طبعة 1917، التي أعطت الصيغة المتوقعة: «كمزق الجو»\*. ويبدو لي أن ذلك التصحيح كاف لانتشال هذه الفقرة من الـ«خلط» وإدراجها كلها تحت الجهة الزمنية للتفردى. ومن ثم فإن وصف فينيوغون لا ينطبق على النص النهائي لقسم «سوان»، الذي هو آخر ما صدر في حياة المؤلف. وفيما يخص التفسير بـ«تحويل ناقص» للتفردى إلى الترددي، فإننا نرى أن ذلك التصحيح الوحيد يسير في الاتجاه المعاكس بالضبط: فينيوغون<sup>(68)</sup> لا «يكمل» في سنة 1917 «الطلاء بصيغ الماضي الناقص» لنص ترك فيه غير مبالٍ كثيراً من صيغ الماضي البسيط عام 1913، بل على العكس من ذلك ينقل إلى التفردى الصيغة الوحيدة التي لا شك في أنها ترددية في هذه الصفحة. وعليه فإن تأويل فينيوغون، الهش سلفاً، يصعب الدفاع عنه.

وأسرع فأوضح أننا لا نستهدف هنا إلا التفسير بالظروف الذي كان فينيوغون يبحث عنه سُدَى ليفسر به التباسات نهاية قسم «سوان»، وكأن سائر الحكاية السروسيمية نموذج للتباسك والوضوح. غير أن هذا الناقد نفسه قد انتبه في موضع آخر فعلاً<sup>(69)</sup> إلى الوحدة الاستيعابية تماماً التي فرضها بروسست على مواد «متنافرة»، ونعت رواية «بمختل...» بأكملها بأنها:

\* allômes; demanda; remercia, ajouta, se laissa glisser, s'écria, se mit à rire; Tout à coup le ciel se déchirait / l'air se déchira.

طيلسان ابن خَرَبِ الذي تفضح رقعته المتعددة، مهما كان قماشها نفيسا، ومهما قورب بينها وأعيد فتقها وسُوِّتِ ورتقت بمهارة، تفضح مع ذلك، من خلال اختلافات في النسيج واللون، أصولها المتنوعة<sup>(70)</sup>.

إن ذلك أكيد، ولم يرقم النشر اللاحق لـ «النسخ الأولى»، وربما لن يقوم، إلا بتأكيد ذلك الحدس. فهناك نوع من «الملصقة»<sup>\*</sup>، بل نوع من «المرقعة»<sup>\*</sup> في رواية «بختا...»، ووحدها بصفتها حكاية هي فعلا – كوحدة مُطَوَّلَة «الملهاة البشرية»<sup>\*</sup> أو كوحدة مُطَوَّلَة «خاتم نيبيلونك»<sup>\*</sup>، حسب بروس – وحدة بعد فوات الأوان، مطالبٌ بها مطالبة شديدة، لأنها أكثر تأخرا ولأنها مبنية بعد جهد جهيد بمواد من كل عصر ومصر. ومعلوم أن بروس لا يعتبر هذا النمط من الوحدة «وهما» (فيلوغون)، بل يرى أنها وحدة «غير مصنعة، بل ربما أكثر واقعية، لاسيما أنها لاحقة، ناشئة من لحظة حماس اكتشفت فيها بين قطع لا تحتاج بعد إلا إلى أن ينضم بعضها إلى بعض؛ وهي وحدة كانت تجهل نفسها، وبالتالي فهي حيوية وليست منطقية، لم تمنع التنوع ولم تخمد الأداء»<sup>(71)</sup>. ولا يسعنا، فيما يبدو لي، إلا أن نركبه في الجهر، ولكننا ربما نضيف أنه يستصغر هنا شأن الصعوبة التي تعانيها «القطع» أحيانا في «أن ينضم بعضها إلى بعض». ولا شك في أن هذه الصعوبة هي التي تحمل حادثة الشانزليزيه (من بين أخريات) الفوضوية (حسب معايير السرد الكلاسي) أثرها، أكثر مما تحمل أثر نشر متسرع. ويمكننا الاقتناع بهذا ونحن نقارن المقطع المعني هنا بـ «بانتين» من نسخته السابقة، ألا وهما : النسخة الواردة في كتاب «جان سانتوي»، التي هي تفردية تماما، والنسخة الموجودة في كتاب «جان سانت – بوف»<sup>\*</sup>، التي هي ترددية كليا<sup>(72)</sup>. وكان يمكن بروس، لحظة وصله بين القطع لتشكيل النسخة الأخيرة، أن يتردد في الاختيار، وأن يقرر في آخر المطاف، عن وعي أو عن غير وعي، غياب الاختيار.

وأيا كان السبب، فإنه يبقى أن الفرضية الأكثر ملاءمة لقراءة هذا المقطع هي الفرضية القائلة بأنه يتألف من بداية ترددية (هي الفقرة الأولى)، ومن تنمة تفردية (هي الفقرة الثانية، التي فرغنا لتونا من فحصها، والفقرة الثالثة، التي لا لبس

٥. ع.م. – الملصقة : رسم تجريدي مؤلف من قصاصات صحف وإعلانات، إلخ. ملصقة على سطح صورة.

٥. ع.م. – المرقعة : قطع من قماش مختلفة الألوان والأشكال تُنَاط لتصبح غطاء للحاف أو وسادة.

\* *Comédie humaine*.

\* *Der Ring der Nibelungen*.

في جهتها الزمنية) - وهي فرضية قد تكون مبتذلة، لو أشير إلى الوضع الزمني لهذا التفرد بالقياس إلى الترددي السابق، ولو بلفظة واحدة فقط (هي «مرة») تعزله في السلسلة التي ينتمي إليها<sup>(73)</sup>. لكن ما يحصل هو العكس، وهو: أن الحكاية تمرّ بلا تحذير من عادة إلى حدث مفرد وكأن العادة تستطيع أن تصير، بل أن تكون، حدثاً مفرداً في الوقت نفسه، بدلاً من أن يتموقع الحدث في مكان ما من العادة أو بالقياس إليها - وهو أمر لا يمكن تصوره بدقة، وبذلك يشير، في النص الهيروستي كما هو، إلى موضع للواقعية لا رجعة فيها. وهناك مقاطع أخرى من النوع نفسه. ففي نهاية كتاب «سديم وعامورة»، مثلاً، يبدأ الحديث عن أسفار السيد ده شارلوس في قطار لاغاسبوليغ الصغير وعلاقاته بالمواطنين الآخرين بصيغة ترددية مخصصة بدقة كبيرة: «بانتظام، ثلاث مرات في الأسبوع...»، ثم مقيدة بتحديد داخلي: «المرات الأولى تماماً...»، لتتابع القول خلال ثلاث صفحات بصيغة فردية غير محدّدة: «قال [كوطار] ببحث، إلخ...»<sup>(74)</sup>. وتبين أنه قد يكفي هنا تصحيح صيغة الجمع الترددية («المرات الأولى تماماً») إلى مفرد («المرّة الأولى تماماً») لكي تعود الأمور إلى نصابها. ولكن من يجرؤ على السير في تلك الطريق سيلقي صعوبة أكبر مع حادثة «تاكسان الرائع»، التي هي ترددية في الصفحات 464-466، ولكنها تصير فردية فجأة في أسفل هذه الصفحة وتستمر على هذه الحال حتى نهايتها. وقد يلاقي صعوبة أكبر من تلك، في كتاب «الفتيات المزهريات»، مع حكاية حفلة العشاء في ريفيل، التي هي - في آن واحد وبكيفية مبهمّة - حفلة عشاء تركيبيّة، مروية بصيغة الماضي الناقص («في العهود الأولى، عندما كنا نصل إليه...»<sup>(75)</sup>)، وحفلة عشاء مفردة، مروية بصيغة الماضي المحدد («شاهدت واحداً من هؤلاء الخدم... نظرت إلي فتاة شقراء، إلخ...»<sup>(76)</sup>) يمكننا إعطاؤها تاريخاً دقيقاً ما دام الأمر يتعلق بمساء وصول الفتيات الأول، ولكنها حفلة لا تحدّد أيّ إشارة زمنية موقعها من السلسلة التي تنتمي إليها والتي تخلف فيها الانطباع - المحير بالأحرى - بالعموم<sup>(75)</sup>.

\* «[Cottard] dit.»

\* «Les premiers temps, quand nous y arrivions».

\* «Je remarquai un de ces servants... Une jeune fille blonde me regarda».

والحق أن نقاط التماس هذه بين الترددي والتفردى، والتي ليست لها علاقة زمنية قابلة للتعين، غالباً ما تبدو مُقنّعة – عن عمد أو عن غير عمد – بتوسط أقسام محايدة، لا تحدّد جهتها، وتبدو وظيفتها، كما يلاحظ هوستون، هي منع القارئ من أن يتبيّن تبدّل الجهة<sup>(76)</sup>. ويمكن تصنيف هذه الأقسام إلى ثلاثة أنواع هي : تعريجات استطرادية بصيغة الحاضر، كذلك التعرّيج الاستطرادي الطويل كفاية في الانتقال بين البداية الترددية والتمّة التفردية من كتاب «السجينة»<sup>(77)</sup> ؛ لكن هذه الوسيلة ذات وضع غير سردي طبعاً. وخلافها النمط الثاني، الذي لاحظته هوستون بدقة، والذي هو الحوار (الذي ينحصر عند الاقتضاء في رد واحد) دون فعل تصريحي<sup>(78)</sup> ؛ والمثال الذي يذكره هوستون هو الحديث بين مارسيل والدوقة عن الفستان الذي كانت ترتديه إلى حفلة عشاء سانت – أوغُيرت<sup>(79)</sup>. والحوار المباحث غير محدد الجهة بطبعه، مادام خالياً من الأفعال. أمّا النمط الثالث، فهو أكثر خفاءً، لأن القسم المحايد فيه قسم مختلط، بل ملتبس، في الواقع : إنه يقوم على أن يوسّط بين الترددي والتفردى بعض صيغ ماض ناقص تظل قيمتها الجهوية غير محدّدة. وإليك مثلاً عليه من قسم «حب لسوان» : فنحن في التفردى أولاً ؛ إذ في يوم من الأيام تطلب أوديت مالا من سوان لكي تذهب دونه إلى بيروت مع آل فيردوران :

لم تكن تقول عنه كلمة، كان متضمناً أن وجودهم في بيروت كان يقضي وجوده [صيغ ماض ناقص وصفية تفردية]. عندئذ، ذلك الجواب المربع الذي كان قد أوقف كل كلمة منه عشيتها دون أن يجرؤ على أن يأمل في أنه قد يمكن أن ينقل يوماً [صيغة ماض أسبق مُلتبس]، كان مبتهجا بأن ينقله إليها، إلخ. [صيغة ماض ناقص ترددية]<sup>(80)</sup>.

ويقوم تحوّل أكثر فعالية من حيث مباغتته، على العودة إلى الترددي الذي يختم في كتاب «الفتيات المزدهرات» حادثة أشجار هوديمسنييل التي هي حادثة تفردية :

عندما تحولت العربة وأدرّت لهم ظهري وكفّفت عن النظر إليهم، في حين كانت السيدة ده فيلياريزيس تسألني لماذا كنت أبعد بمظهر الحالم،

• De lui, elle ne disait pas un mot, il était sous-entendu que leur présence excluait la sienne [imparfaits descriptifs singulatifs/singulative descriptive imperfects]. Alors cette terrible réponse dont il avait arrêté chaque mot la veille sans oser espérer qu'elle pourrait servir jamais [plus-que-parfait ambigu/ambiguous pluperfect], il avait la joie de la lui faire porter [imparfait itératif/iterative imperfect].



كنت حزينا كما لو فقدت صديقا لتوي، أو مت أنا بنفسي، أو أنكرت ميتا  
أو كفرت بإله [صيف ماض ناقص تفردية]. كان لابد من التفكير في  
العودة [صيف ماض ناقص ملبسة]. كانت السيدة ده قبلها نزهة...  
تقول لحوزنها أن يسلك بنا طريق باليك القديمة... [صيف ماض ناقص  
ترددية] (81).

وبالعكس، فإن التحول الأكثر تباطؤًا، ولكنه ماهر إلى حد خارق في مواصلة  
غموضه خلال حوالي عشرين سطرًا، هو هذا الانتقال في قسم «حب لسوان» :

لكنها تبئت أن عينيه كانتا تظلان محذقين في الأشياء التي لم يكن  
يعرفها وفي تلك الفترة الماضية من حبهما، الرتبة واللذينة في ذاكرته لأنها  
كانت مبهمة، والتي كانت تمزقها الآن كالجرح تلك الدقيقة في جزيرة بوا،  
في ضوء القمر، بعد العشاء عند الأميرة دي لوم. لكنه كان قد تعود أن  
يرى الحياة مهمة - وأن يعجب بالاكشافات الغريبة التي يمكن اكتشافها  
فيها - بحيث كان يقول لنفسه، وهو يعاني إلى درجة يظن معها أنه قد لا  
يمكنه أن يتحمل طويلا مثل هذا الألم : «إن الحياة مذهشة حقًا، وتغييء  
مفاجآت سارة ؛ والحاصل أن العيب شيء أشيع مما يُظنُّ. فهذه امرأة  
كنت أثق بها، ولها مظهر في غاية البساطة والنبيل، حتى ولو كانت طائشة،  
على كل حال، كانت تبدو عادية وسليمة في أذواقها. أسأها عن وشاية  
غير محتملة الوقوع، فيكشف لي القليل مما تعرف لي به أكثر مما كان قد  
أمكن أن يَحْطَرَّ على البال». لكنه لم يكن يستطيع الاكتفاء بهذه  
الملاحظات غير المفرضة. كان يحاول أن يقدر قيمة ما كانت قد روت له  
تقديرًا دقيقًا، حتى يعلم هل كان عليه أن يستتج أن هذه الأمور كانت  
قد قامت بها غالبًا، وأنها قد تقوم بها من جديد. كان يردد على نفسه  
هذه الكلمات التي كانت قد قالتها : «كنت أدرك ما كانت تقصده  
من وراء ذلك»، «مرتين أو ثلاثًا»، «تلك الملحة ! كنت قد سمعتها من  
قبل !»، لكنها لم تكن تعاود الظهور في ذاكرة ستوان مجردة من السلاح،

- Quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu [imparfaits singulatifs/singulative imperfects]. Il fallait songer au retour [imparfait ambigu/ambiguous imperfect]. Mme de Villeparisis... disait au cocher de prendre la vieille route de Balbec [imparfait itératif/iterative imperfect].

بل كانت كل منها تمسك بسكين وقصوب إليه به طعنة جديدة. كان يردد هذه الكلمات على نفسه خلال وقت طويل جدا، كمرضى لا يستطيع الامتناع عن أن يحاول، في كل دقيقة، القيام بالحركة التي تؤله»<sup>(82)</sup>.

نتبين أن التحول لا يُكْتَسَبُ حقا، دون لبس ممكن، إلا انطلاقا من عبارة «خلال وقت طويل جدا»، التي تسند إلى صيغة الماضي الناقص («كان يردد هذه الكلمات على نفسه») قيمة ترددية بوضوح، ستكون قيمة التثمة كلها. وبصدد انتقال من هذا النوع (ولكنه أكثر تفصيلا - أكثر من ست صفحات - وأقل خلوصا والحق يقال، مادام يتضمن أيضا عدة فقرات من تأملات السارد بصيغة الحاضر ومونولوجاً قصيراً للبطل) - وهو انتقال يفصل ويصل، في كتاب «السجينة»، بين حكاية يوم پاريزي «مثالي» ورواية يوم واقعي معين من شهر فبراير<sup>(83)</sup>، يذكر ج.ب. هوستون بحق «تلك التوليفات الشاعرية التي تتعدل فيها النغمة باستمرار دون أي تبدل في المفتاح الموسيقي»<sup>(84)</sup>. وقد عرف پروست فعلا كيف يستثمر بدقة تناغمية كبيرة القدرات على التنقل النغمي التي يحتملها التباس صيغة الماضي الناقص الفرنسية، وكأنه أراد أن يحقق ما يشبه معادلا شعريا لتلونية\* الدراما الموسيقية «تريستان وإيزولده»، قبل أن يذكره صراحة بصدد قانتوي.

- \* Mais elle vit que ses yeux restaient fixés sur les choses qu'il ne savait pas et sur ce passé de leur amour, monotone et doux dans sa mémoire parce qu'il était vague, et que déchirait maintenant comme une blessure cette minute dans l'île du Bois, au clair de lune, après le dîner chez la princesse des Laumes. Mais il avait tellement pris l'habitude de trouver la vie intéressante — d'admirer les curieuses découvertes qu'on peut y faire — que tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur, il se disait : «La vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises ; en somme le vice est quelque chose de plus répandu qu'on ne le croit. Voilà une femme en qui j'avais confiance, qui a l'air si simple, si honnête, en tout cas, si même elle était légère, qui semblait bien normale et saine dans ses goûts : sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge, et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner. «Mais il ne pouvait pas se borner à ces remarques désintéressées. Il cherchait à apprécier exactement la valeur de ce qu'elle lui avait raconté, afin de savoir s'il devait conclure que ces choses, elle les avait faites souvent, qu'elles se renouveleraient. Il se répétait ces mots qu'elle avait dits : «Je voyais bien où elle voulait en venir», «Deux ou trois fois», «Cette blague !», mais ils ne reparaissaient pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux tenait son couteau et lui en portait un nouveau coup Pendant bien longtemps, comme un malade ne peut s'empêcher d'essayer à toute minute de faire le mouvement qui lui est douloureux, il se redisait ces mots.

• م.ع. - تلونية (Chromatisme) : في الموسيقى، استعمال النوع الملون (سلسلة من الأصوات التي تصدر عن نصف نغمات متتابعة) في التأليف الموسيقي.

ونتصور أن كل ذلك لا يمكن أن يكون مجرد نتيجة لطوارئ مادية. فحتى لو وجب علينا أن نحسب حساب الظروف الخارجية (الهام)، فلا شك في أنه يبقى عند بروس نوع من الرغبة الدفينة – التي ربما لا تكاد تكون واعية، والتي تشتغل في مثل هذه الصفحات كما سبق أن رأينا في موضع آخر – في تحرير أشكال الزمنية السردية من وظيفتها الدرامية، وفي تركها تلعب لحسابها الخاص، وفي جعلها موسيقى (كما يقول بصدد فلورين)<sup>(85)</sup>.

## اللعب مع الزمن و به

يبقى أن نقول كلمة إجمالية عن مقولة الزمن السردية، من ناحية البنية العامة لرواية «بحثا...» ومن ناحية مكانة ذلك العمل الأدبي في تطور الأشكال الروائية. فقد أمكننا أن نلاحظ أكثر من مرة التعاضد الفعلي الوثيق بين شتى الظواهر التي كنا قد اضطررنا إلى الفصل بينها بقصد العرض. ففي الحكاية التقليدية مثلا، يتخذ الاسترجاع (الذي هو وجه من وجوه الترتيب) شكل الحكاية المجمل (التي هي وجه من وجوه المدة، أو السرعة) في أغلب الأحيان ؛ ويستفيد المجمل عن طيب نفس من خدمات الترددي (الذي هو وجه من وجوه التواتر) ؛ ويكاد الوصف يكون نُقْطِيًّا ودواميا وتردديا في آن واحد، دون أن يحرم على نفسه أبدا بدايات حركة زمنية – وقد رأينا كيف كانت هذه النزعة عند بروس من القوة بحيث تعيد إدغام الوصفي في السردية ؛ وتوجد أشكال تواترية من الحذف (كما هو شأن فصول شتاء مارسيل السارترية كلها في فترة كومبري) ؛ وليس الاستخدام الترددي وجها من وجوه التواتر فحسب، بل يؤثر أيضا في الترتيب (ما دام يُنْطَلِّقُ تتابع أحداث «متشابهة» وهو يركبها) وفي المدة (ما دام يقصّي الفترات الفاصلة في الوقت نفسه) ؛ ولعلنا نستطيع توسيع هذه القائمة إلى أبعد حد. ومن ثم لا يمكننا أن نصف الوتيرة الزمنية للحكاية ما إلا ونحن نعتبر في الوقت نفسه كل العلاقات التي تقيمها الحكاية بين زمنيها الخاصة وزمنية القصة التي ترونها تلك الحكاية.

لقد لاحظنا في فصل الترتيب أن المفارقات الزمنية الكبرى لرواية «بحثا...» تقع كلها في بداية العمل الأدبي، أي في كتاب «من جهة بيت سوان» أساسا، الذي رأينا فيه الحكاية تنطلق انطلاقا صعبة، مترددة، تقاطعها التآرجحات المستمرة بين وضع «الذات الوسيطة» التذكري وأوضاع قصصية شتى، مضاعفة أحيانا

(قسم «كومبري I» وقسم «كومبري II»)، قبل أن تُبرم هذه الحكاية، في قسم «باليك»، نوعا من الاتفاق العام مع التابع الزمني. ولا يمكن أن يفوتنا ربط وجه الترتيب ذاك بوجه جلي جدا من وجوه التواتر هو : هيمنة الترددي في هذا القسم نفسه من النص. فالأقسام السردية الأولية مراحل ترددية أساسا (وهي : «طفولة في كومبري»، «حب لسوان»، «جيلبيرت») تبدو لعقل الذات الوسيطة – ومن طريقه، تبدو للسارد – كأنها كلها لحظات شبه ثابتة يتنكر فيها مرور الزمن يقناع التكرار. وبالطبع، فإن المفارقة الزمنية للتذكرات («الإرادية» أو اللاإرادية) وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معا عن عمل الذاكرة، التي تختزل المراحل (الزمنية) في فترات (تزامنية) والأحداث في لوحات – وهي فترات ولوحات تنظمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي. ومن ثم فالنشاط الذاكري للذات الوسيطة عامل (بل وسيلة، كما أود أن أقول) لتحرير الحكاية من الزمنية القصصية، على الصعيدين المترابطين – صعيدي المفارقة الزمنية البسيطة والتردد الذي هو مفارقة زمنية أكثر تعقيدا. لكن إصلاح الترتيب الزمني وهيمنة التفرد معاً الذي هو إصلاح مرتبط ارتباطا جليا بالزوال التدريجي للمقام الذاكري، وبالتالي بتحرر القصة (هذه المرة)، التي تسترد سيطرتها على الحكاية<sup>(86)</sup> يردنا انطلاقا من قسم «باليك»، وخصوصا من قسم «كيرمانت» إلى طرق أكثر تقليدية في الظاهر، ومن المسوغ تفضيل الـ«خلط» الزمني الخفي لقسم «سوان» على التنظيم الرزين لسلسلة «باليك» – «كيرمانت» – «سدوم». لكن التواءات المدة هي التي ستكون لها الغلبة في هذه الحالة، بما أنها تمارس على زمنية أعيدت إليها حقوقها ومعاييرها ظاهريا نشاطا مشوهاً (حذوف ضخمة، مشاهد هائلة) لم يعد نشاط الذات الوسيطة، بل صار مباشرة نشاط السارد – التوافق في آن واحد، وقد نفذ صبره وآزداد قلقه، إلى شحن مشاهدته الأخيرة، كما شحن نوح فلكه، حتى الانفجار، وإلى القفز إلى حل العقدة (لأنه واحد) الذي سيعطيه كينونته وسيضفي الشرعية على خطابه. وهذا يعني أننا نلامس هناك زمنية أخرى، ليست بعد زمنية الحكاية، ولكنها تتحكم فيها في آخر المطاف : إنها زمنية السرد نفسه. وسنجدها مرة أخرى فيما بعد<sup>(87)</sup>.

هذه التداخلات، هذه الالتواءات، هذه التكتيفات الزمنية<sup>(88)</sup>، يبررها بروسست باستمرار – على الأقل عندما يعي بها (إذ يبدو، مثلا، أنه لم يدرك قط أهمية

الحكاية الترددية عنده) – وفقا لتقاليد قديمة سلفا ولن تموت بموته، تبريرا واقعيا، بما أنه يستند دوريا إلى هم رواية الأمور كما «عيشت» في حينها، وهم روايتها كما يتم تذكرها بعد فوات الأوان. هكذا تكون المفارقة الزمنية للحكاية مفارقة زمنية للوجود نفسه تارة<sup>(89)</sup>، ومفارقة زمنية للذكرى التي تخضع لقوانين غير قوانين الزمن تارة أخرى<sup>(90)</sup>. كذلك، تكون تنويعات الوتيرة من فعل الـ«حياة»<sup>(91)</sup> تارة، ومن عمل الذاكرة بل من عمل النسيان تارة أخرى<sup>(92)</sup>.

وقد ثُنينا هذه التناقضات وهذه المسائرات، لو اقتضى الحال، عن الثقة المفرطة في تلك التوسيعات الاستيعابية التي لا يخل بها الفنانون العظام أبدا، وهذا على قدر عبقريتهم بالذات، أي على قدر تقدم ممارستهم على كل نظرية – بما في ذلك نظريتهم هم. ودور المحلل ليس هو الاكتفاء بها ؛ كلا ! ولا تجاهلها ؛ بل هو بالأحرى أن يتبين، بمجرد ما «تُعرى» الطريقة، كيف يشتغل التبرير المُستند إليه في العمل الأدبي وسيطا جماليا. هكذا نود أن نقول على غرار فكتور شكولوفسكي الأول، إن الـ«تأبه»\*، عند پروست، مثلا، هو في خدمة الاستعارة وليس العكس ؛ وإن أمة\* الذات الوسيطة الانتقائي موجود لكي تُفَتِّحَ حكاية الطفولة بـ«حأساة النوم» ؛ وإن «رتابة» كومبري تصلح لتشغيل السلم الآلي\* لصيغ الماضي الناقص الترددية ؛ وإن البطل يقيم مرتين في المصححة كي يزود السارد بحذفين جيلين ؛ وإن حلوى المادلين الصغيرة تتخذ ذريعة لأمر آخر، وإن پروست نفسه قد قال ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل :

بغض النظر الآن عن القيمة التي أراها في هذه التذكرات اللاواعية التي أوُسس عليها، في المجلد الأخير (...) من عملي الأدبي، نظريتي في الفن كلها، واقتصارا مني على مظهر التأليف، أقول إنني لم ألبأ إلى واقعة ما، في مروري من صعيد إلى آخر، وإنما لجأت فقط إلى ما كنت قد وجدته أكثر خلوصا وأكثر قيمة بصفته صلة وصل – وأعني ظاهرة من ظواهر الذاكرة – افتحوا كتاب «مذكرات من ما وراء القبر» أو «مجموعة «بنات النار» لسجيار ده نرفال. وسترون أن الكاتبين العظميين اللذين يلذ لبعضهم أن

- م.ع. – التأبه : التذكّر المبهّم.
- م.ع. – الأمة : فقد الذاكرة؛ النسيان.
- م.ع. – السلم الآلي أو الرصيف الثقال (horizontal escalator أو trottoir roulant) : سلم آلي متحرك صعوداً و هبوطاً على نحو متواصل (وهذه الصفة الأخيرة هي التي استبعت الاستعارة).

يفقرهما ويضعفهما.. ولا سيما الثاني منهما، بتأويل شكلي محض، عرفا تماما  
طريقة الانتقال المفاجئي هذه<sup>(93)</sup>.

فهل هذا تذكر لإرادي أو أنتشاء بالأبدي أو تأمل في الأبدية ؟ ربما. ولكنه أيضا -  
عندما تقتصر على «مظهر التأليف» - صلة وصل قيّمة، وطريقة انتقال. ولنستمتع  
عرضا، في اعتراف الصانع هذا<sup>(94)</sup>، بالحسرة الغريبة على الكاتبين «اللذين يلذ  
لبعضهم أن يفقرهما ويضعفهما بتأويل شكلي محض». فذلك هجوم غير مباشر على  
نفسه، ولكنه مازال لم يبين فيم يفقر التأويل «الشكلي المحض» ويُضعف. بل لقد  
أثبت بروسست نفسه العكس وهو يبين بخصوص فلوبيير مثلا كيف «جدد استعمال  
معين» للماضي المحدد والماضي غير المحدد واسم الفاعل وبعض الضمائر وبعض حروف  
الجر رؤيتنا للأمور بالمقدار نفسه الذي جدد به عمانوئيل كانط، بمقولاته، نظريتي  
المعرفة وواقعية العالم الخارجي<sup>(95)</sup>. وبعبارة أخرى - وحتى نهدم\* قوله بروسست - :  
بالمقدار نفسه تقريبا الذي يمكن به الرؤية أيضا أن تكون مسألة أسلوب وتقنية.

إننا نعلم بأي لبس - لا يطاق في الظاهر - يكرس البطل السبروستي  
نفسه للبحث عن «غير الزمني» و«الزمن في حالته الخالصة» معا،  
ولـ«عبادة»هما؛ وكيف يريد لنفسه أن يكون، ومعه عمله الأدبي الآتي، «خارج  
الزمن» و«داخل الزمن» في آن واحد. ومهما يكن مفتاح هذا اللغز الوجودي، فإننا  
ربما نتبين الآن أحسن من ذي قبل كيف يشغل هذا الملمح المتناقض ويُستثمر في  
عمل بروسست الأدبي : فيما أن الرواية السبروستية قائمة على تناقضات، والتواءات،  
وتكثيفات، فلاشك في أنها - وكما تدعي - رواية للزمن الضائع والمستعاد، ولكنها  
أيضا (وربما بكيفية أخفى) رواية للزمن المقهور، المسبي، المفتون، المدمر سراً، بل  
المحرّف. فكيف لا نتحدث بصدد هذه الرواية - كما يتحدث مؤلفها بصدد الحلم  
(وربما ليس دون قصد ما للمقاربة) - عن «اللعبة الهائلة التي تلعبها مع الزمن»  
[وبه]؟<sup>(96)</sup>

• م.ع. - هدم (parodies)، من الهدم (parodie).

## هوامش

- (1) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 151 [Trad. amér. *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: Mc Graw-Hill, 1959), p. 108].

[م. ع. - هناك ترجمات عربية عديدة للكتاب، منها :

• دي سوسير (فردينان)، *دروس في الألسنية العامة*، ترجمة صالح الكرماي وعبد الشاوش ومحمد عجينة، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1985، 406 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *أصول في علم اللغة العام*، ترجمة وادي باسكين وأحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية (د.ت.)، 415 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *محاضرات في علم اللسان العام*، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987، 302 ص.]

(2) أي أن الصيغة الرياضية ح/ن/قن تحدد أيضا المصطلح الأولين، بما أنه من المسلم به أن  $n = 1$  في أغلب الأحيان. والحق أن هذه الشبكة لا تأخذ بعين اعتبارها علاقة ممكنة خامسة (لكن لا مثال لها على حد علمي)، يُروى فيها عدة مرات ما وقع عدة مرات أيضا، ولكن عددا مختلفا (أكبر أو أصغر) من المرات: ح/ن/م.

(3) مع متغيرات أسلوبية، من مثل: «أمس نمت باكرا، أمس نمت في وقت مبكر، أمس استيقظت على السرير باكرا، إلخ.» أو دونها.

(4) سنعود إلى هذه المسألة في الفصل التالي.

(5) بالمعنى الذي سبق (ص. 99 [هـ-117]) أن عرفنا به الاستخدام السوي.

(6) يتعلق الأمر فعلا بتوليفها مجمعة، تركيبياً، وليس برواية حدوث منها محل عمل الحدوثات الأخرى كلها، الأمر الذي هو استعمال متخفي للحكاية التفردية:

أروي عن إحدى هذه الوجبات، التي يمكن أن تعطي فكرة عن الوجبات الأخرى.

(P II, 1006/RHII, 289).

(7) كصيغة الفعل الانكليزي «الترددية» أو «التواترية»، أو الماضي الناقص الفرنسي النال على التكرار.

(8) بالتناقص، إذن، مع «تواتري».

(9) ومع ذلك، لنذكر مقال ج.ب. هوسون، الذي سبقت الإشارة إليه، ومقال:

.Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971

(10) Garnier, p. 34.

(11) I, chap. 6; I, chap. 7; I, chap. 9; III, chap. 5.

(12) قد نحتاج إلى قدر هائل من الإحصاءات لتحديد هذه النسبة المئوية بدقة؛ لكن من المحتمل ألا تبلغ فيه حصة التردد - وبما لا يقاس - معدل 10%.

(13) PI, 704-723/RHI, 534-548; PII, 58-59/RHI, 755-756; PII, 96-100/RHI, 782-785; PII, 1034-1112/RHII, 308-364; PIII, 9-81/RHII, 383-434; PIII, 623-630/RHII, 820-825.

(14) PII, 438-483/RHI, 1031-1063.

(15) PII, 605/RHII, 6.

دون إشارة إلى التواتر، ولكن بطريقة مبالغ فيها تماماً، راجع (PII, 157/RHI, 827): فبينما ذهب سان - لو في طلب راحيل، خطا ماوسيل «بضع خطوات» أمام الحدائق؛ خلال هذه الدقائق القليلة، «كنت، إذا رفعت رأسي، أرى أحيانا قتيات يطلن من النوافذ».

- (16) PIII, 936-976/RHII, 1052-1083.  
 (17) PIII, 1015-1020/RHII, 1113-1117.  
 (18) Cf. Houston, p. 39.  
 (19) PI, 100-109/RHI, 77-83; PI, 243/RHI, 186-187; PI, 721-723/RHI, 546-548; PI, 596-599/RHI, 453-456; PII, 22-26/RHI, 727-732; PII, 464-467/RHI, 1049-1051.  
 (20) Pléiade, p. 1303-1304 [Trad. angl. Cervantes, «The Jealous Extremaduran», in *Exemplary Stories*, Trans. C. A. Jones (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), p. 149.  
 (21) انظر: Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 142.  
 (22) PI, 57/RHI, 43; PI, 722/RHI, 547; PII, 22/RHI, 729.  
 يوجد ماضٍ بسيط غير ملامٍ آخر (هو: «إني متأكدة...»، قالت عمتي بفتور) في طبعة كلارك ولوري (I, p. 104)، كما في طبعة NRF لعام 1917، لكن الطبعة الأصلية (Grasset, 1913, p. 128) كانت تقدم الصيغة «الصحيحة»: «disait» [كانت تقول]. ويبدو هذا المتغير كأنه فات كلارك ولوري، اللذين لا يشاران إليه. إن تصحيح 1917 صعب التفسير، لكن مبدأ القراءة الصعبة يمنحه الأهمية بسبب لا احتياله نالقات.  
 (23) PI, 608/RHI, 462.  
 (24) PI, 185/RHI, 142.  
 (والتشديد مثنى).  
 (25) PIII, 26/RHII, 395.  
 وكون هذه «التطابقات» بناءً ذهنيًا، أمر لا يفوت طبعاً بروست، الذي يكتب فيما بعد (PIII, 434/RHII, 82): «كان كل يوم عندي بلداً مختلفاً»، وكتب قبل ذلك بصدد البحر في باليوك: «لم يكن أي من تلك البحار يبقى معنا أبداً أكثر من يوم. وفي اليوم التالي، كان يوجد بحر آخر يشبه السابق أحياناً. لكنني لم أر البحر نفسه مرّتين قط» (PI, 705/RHI, 534). لكن «مرتين» ربما تعني هنا «مرتين متتاليتين».  
 (26) PI, 831/RHI, 625-626.  
 (27) PI, 110-111/RHI, 84-85.  
 (28) في نسخة سابقة (Contre Sainte-Beuve, ed. Bernard de Fallois, p. 106-107) – ونلاحظ عَرَضاً أنها نسخة تقع في باريس، وبالتالي لا يتأتى فيها اللاتناظر المسببي عن سوق روصينيل، بل عن درس ألقاه أبو البطل في أول الظهيرة –، ليس لإحياء ذكرى حادث سرديا فحسب؛ بل هو شعيرة محاكاة تقوم على «ابتعاث المشهد» (أي تكراره) بـ«الدعوة المتعمدة» لهَمَجِيّين.  
 (29) PI, 147/RHI, 113.  
 (30) PI, 634/RHI, 482.  
 (31) PI, 289/RHI, 221.  
 (32) PI, 150/RHI, 115 et PI, 165/RHI, 127.  
 (33) PI, 112/RHI, 85.  
 (34) PI, 87-88/RHI, 66.  
 (35) PI, 72-80/RHI, 55-60.  
 (36) PI, 80/RHI, 61.

٢. م. ع. – باللاتينية في الأصل (lectio difficilior).



- (37) PI, 90-100/RHI, 68-76.
- (38) PI, 172/RHI, 132.
- (39) تخضع سلسلة أخرى، قريبة جداً من جهة أخرى - هي سلسلة هواجس الطموح الأدبي - تخضع لتعديل من الطابع نفسه بعد مجيء الدوقة إلى الكنيسة:  
 كم بدا لي عزاء، منذ ذلك اليوم، في زماني من جهة كيوامنت - كم بدا لي عزاء أكثر من أي وقت مضى ألا أكون ذا ميل أدبية (PI, 178/RHI, 137).
- (40) PI, 182/RHI, 140.
- (41) PI, 172/RHI, 132.
- (42) PI, 720/RHI, 545.
- (43) PI, 135/RHI, 104.
- لا ينبغي للفظلة التواوب، ولا لعبارة پروست الخاصة (مرة نحو مينزكلير، ومرة نحو كيوامنت)، لا ينبغي لهما أن توهمانا بتتابع مطرد اطرادا يفترض أن الجو يكون صحوا في كوميري يوما من أصل يومين بدقة؛ والواقع أنه يبدو أن الزهات من جهة كيوامنت أكثر ثلرة (انظر: PI, 133/RHI, 102).
- (44) ص. 91.
- (45) الواقع أنه تخصيص ذو أطراف ثلاثة (أيام ذات جو صحو/ذات جو متقلب/ذات جو ردي)، لا يستتبع طرفة الثالث أي تمطيط سردي:
- لو كان الجو ردياً منذ الصباح، فإن أبوي كانا يملكان عن التزما فلم أكن أخرج من البيت.
- (46) إن تأليف قسم «كوميري I»، إذا أهملنا الافتاحية التذكيرية (PI, 3-9/RHI, 3-7) والانتقال (حلولى المادلين [PI, 43-48/RHI, 33-36])، يحكم بتتابع قسم ترددي (كل مساء [PI, 9-21/RHI, 7-17]) وقسم ترددي (مساء زيارة سوان [PI, 21-43/RHI, 17-33]).
- (47) مَثَّل ذلك زيارات أولالي الرثائية، مع غوري كوميري تارة، ودونه تارة أخرى (PI, 108/RHI, 82).
- (48) PI, 173-174/RHI, 132-133.
- (49) PI, 150-153/RHI, 115-117.
- (50) هنا يوجد نسق معقد آخر من التخصيصات الداخلية، هو الالتقاءات (وعدم الالتقاءات) بحجليات في الشانزليزه؛ وهو نسق يتم فصل هكذا (PI, 395/RHI, 302):
- 1) أيام حضور حجليات
  - 2) أيام غيابها:
  - أ) المعلن عنه:
  - من أجل الدروس
  - من أجل الخروج
  - ب) بلا استعداد
  - ج) بلا استعداد ولكنه متوقع (جو ردي).
- (51) PI, 946-947/RHI, 708.
- (والتشديد مني).
- (52) PI, 133/RHI, 102.
- (53) تحديد هو نفسه ترددي، مادام يتكرر كل سنة. ومن ثم فالتعارض ربيع/صيف - وهو تحديد خالص على مستوى سنة واحدة - يصير، إذا هملنا فترة كوميري كلها، خليطاً من التحديد والتخصيص.

- (54) ليس تنوع الإضاءة بأقل تنوعاً لاتجاه المكان (...) من قطع مسافة في رحلة طويلة  
(PI, 673/RHI, 511).  
(55) PIII, 9/RHII, 383; PIII, 82/RHII, 434; PIII, 116/RHII, 459.  
(56) PI, 911/RHI, 682.
- لعل أتروء بالمقابل في ضمان أن الحوادث الثلاث التي توضح تمثيلاً «تقدم» مارسيل مع جيلبيوت  
(«ذات يوم»، منح كربة من العقيق؛ «مرة أخرى»، منح كراسة بقلم بيروكوط؛ «ذات يوم أيضاً»: يمكنك  
أن تناديني «جيلبيوت» ، [PI, 402-403/RHI, 307-308] هي كذلك، لأن هذه «الأمثلة» الثلاثة ربما  
تستوفي السلسلة، كالمراحل الثلاث» في تقدم النسيان بعد وفاة أليوتين (PIII, 559-623/RHII, 774-820). الأمر الذي يترد إلى تفرد ترجمتي.
- (57) PI, 179/RHI, 138.  
(58) PIII, 54-55/RHII, 415-416.  
(59) Houston, p. 38.
- (60) «بعد بضع سنوات» (PI, 159/RHI, 122).  
(61) «الآن، كل مساء...» (PI, 234/RHI, 180)؛ «ما كان ثابتاً الآن» (PI, 235/RHI, 180)؛ «كان لما  
[لغيرته] الآن غداء وكان سيمنح سوان أن يأخذ في القلق كل يوم...» (PI, 283/RHI, 217)؛ «أبوا  
جيلبيوت، اللذان طالما كانا قد منعاني من رؤيتها، الآن..» (PI, 503/RHI, 385)؛ «الآن، عندما كنت  
ملزماً بأن أراسل جيلبيوت...» (PI, 633/RHI, 481). ولتعهد إلى الحاسوب في [إمال هذه القائمة فيما  
يخص مجموع رواية «بخطا...»؛ وإليكم منها مرة أخرى ثلاثة حلوثات قريبة جداً: «كان الليل يقبل سلفاً  
الآن عندما كنت أبذل بجمرة الفندق... عربة القطار التي كنا نصعد إليها مع أليوتين...»  
(PII, 1036/RHII, 310)؛ «كان السيد ده شارلوس يُعد الآن، منذ عدة شهور، في عداد المترددين  
على...» (PII, 1037/RHII, 310)؛ «الآن، كان يُعتبر، بسبب ذلك العيب الذي لا يُفطنُ إليه، أكثر  
ذكاء من الآخرين» (PII, 1041/RHII, 313).
- (62) PI, 538/RHI, 410-411.  
(63) PII, 468-469/RHI, 1052-1053.  
(64) PI, 72-75/RHI, 55-57.  
(65) Robert Vigneron, «Structure de Swann: prétentions et défaillances», *Modern Philology*,  
November, 1946, p. 127.  
(66) PI, 397-399/RHI, 303-305.
- (67) يمكننا أيضاً، والحق يقال، أن نتردد أمام «كنا نعود إلى الشانزليزيه»، التي لا تحتل بسهولة في صيغة  
ماض ناقص تعاصري، مادامت الأحداث التي قد توأمتها لاحقاً لها بعض اللحاق («سألت السيدة  
العجوز عن الساعة، إلخ»). لكن عدوى السباق قد تكون كافية لتفسير حضورها.
- (68) أو ربما غيوي: يكتب كلارك وفيري، استناداً إلى رسالة عام 1919:  
ومن لم يبدو أن هروست لم يشرف على طبعة كتاب «سوان» الجديدة الصادرة عام 1917  
(PI, XXI)
- لكن هذا الشك لا ينزع كل سلطة عن التصحيح، الذي يتبناه كلارك وفيري نفسها من جهة  
أخرى. ومع ذلك، لا يمكن أن يكون هروست بعيداً كل البعد عن متغيرات عام 1917: إذ لا بُد من  
أن يكون هو الذي أمر بالتصحيحات التي نقلت كوميري، لأسباب تعلمها، من بوس إلى شامبالي.

- (69) Vigneron, *Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait*, *Modern Philology*, 45 (February 1948), 185-207.
- (70) Vigneron, «Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19 (May 1946), 384.
- (71) PIII, 161/RHII, 491. Cf. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 182]:  
 ولم يبد قسمٌ ما من مطولاته [مطولات بلزوك] الكبرى مرتبطاً فيها بغويو إلا بعد فوات الأول. لا أهمية لذلك. فـ«سحر» «هذه الآلام» قطعة موسيقية كتبها «شاروت» فأكثر قبل أن يفكر في تأليف «أوبرا» «مارسيل» التي أدخلها فيها بعد ذلك. لكن الإضافات التي أضافها بلزوك، هذه الأشياء الجميلة المجلبة، العلاقات الجديدة التي تبيها عبرته فجأة بين أقسام عمله الفني المنفصلة والتي ينضم بعضها للبعض الآخر فحيا وقد لا يمكنها بعد ذلك أن تنفصل، أليست من أجل حدوسه؟
- (72) Jean Santeuil, Pléiade, 250-252 [Trad. amér. Jean Santeuil, trans. J. M. Hopkins, pp. 49-52]; *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 111 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, pp. 75-76].
- (73) أما الفقرة الثالثة فتتضمن مثل هذه الإشارة: «اليوم الأول من هذه الأيام...» (التي يتبعها فينوغون بأنها «وَصَلَ شاق»، ولكنها عادية عند بروس: كما هو الشأن مثلاً في نزل ضوليهير (PII, 98/RHI, 784)، حيث يضيف «اليوم الأول» توضيحاً تمثيلاً تفردياً إلى بداية لوحة ترددية). لكن هذه الإشارة لا يمكن أن تصلح استعادياً للفقرة الثانية، التي لا تقوم إلا بمقاومة عدم تحددها عن طريق التقابل
- (74) PII, 1037-1040/RHII, 310-312.
- (75) PI, 808-822/RHI, 609-619.
- (76) Houston, pp. 35-36.
- (77) PIII, 82-83/RHII, 434-435.
- (78) هذا ما يسميه *بيير فونطاني* بالمباغحة:  
 عَمَّنْ نُرْع به الانتقالات المألوفة بين أقسام حوار، أو قبل خطاب مباشر، من أجل جعل عرضه أكثر حيوية وأهمية.
- (Les figures du discours [1821-1827; Paris, Flammarion, 1968], p. 342-343)
- (79) PIII, 37/RHII, 403.  
 ينتهي القسم التفردى المدرج هنا، ينتهي فيما بعد (PIII, 43/RHII, 408) بحوار مباغت جديد.
- (80) P<sup>r</sup>, 301/RHI, 231.
- (81) PI, 719/RHI, 545.
- (82) PI, 366-367/RHI, 281.
- (83) PIII, 81-88/RHII, 434-438.
- (84) Houston, p. 37.
- (85) لهذه التباينات في الوثبة عند [بلزوك] طابع فعال أو وثائقي. وللهويز أول رواي مخلصها من تغفل الأحسنات وتحت التاريخ وهو أول من يحملها موسيقى
- (Essais et articles, Pléiade, p. 595 [trad. amér. «About Flaubert's Style», in Proust: A Selection, p. 235]).
- (86) يدو، فعلاً، كأن الحكاية، المأخوذة بين ماترويه (أي القصة) وما يروها (أي السرد، الذي توجهه الذاكرة هنا)، لم يكن لها من اختيار آخر إلا بين هيمنة الأولى (وتلك هي الحكاية الكلاسيكية) وهيمنة الثاني (وتلك هي الحكاية الحديثة، التي تبدأ مع بروس)؛ لكننا سنعرض هذه النقطة في فصل الصوت.

(87) الفصل ٧. يمكن التشكيك من هذا التقسيم لمسائل الزمنية السردية، لكن أي توزيع آخر قد تكون نتيجته التقليل من أهمية المقام السردية ومن خصوصيته. فلا اختيار، في شأن «التأليف»، إلا بين مساوي.

(88) هذه المصطلحات الثلاثة تدل هنا طبعا على أنواع «التشويه» الزمني الثلاثة الكبرى، تبعا لكونها تصيب الترتيب أو المدة أو التواتر. فالاستخدام الترددي يكشف عدة أحداث في حكاية واحدة؛ والتأويل مشاهد/حلو في المدة؛ ولتذكر أخيرا بأن هروست نفسه قد أطلق اسم «تداخلات» على المقاربات الزمنية التي كان معجبا بها عند بلزالك:

توضيح تدخل الأربعة عند بلزالك... (رواية «الدوقة ده لاهمي»، أقصومة «ساراهن») كما في التربة التي تتأرجح فيها حم المصور. مختلفة.  
(Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p. 289 [trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 180]).

(89) لأننا غالبا ما نجد في [موسم] يوما شادوا من موسم آخر، بحيث أنه... وهو يقسم على نحو مقدم أو متأخر على الزمن الصحيح، هذه الورقة المقطعة من فصل آخر في روزنامة السعادة التي هي روزنامة متداخلة.

(PI, 386-387/RHI, 295) ;

هكذا تتراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بينها.

(PI, 626/RHI, 476) ;

حياتنا غير مألوفة بالتسلسل الزمني، وتداخل كثير من المقاربات الزمنية في تولي الأيام.

(PI, 642/RHI, 488).

(90) عادة ما لا تقدم لنا ذاكرتنا ذكرياتنا حسب تسلسلها الزمني، بل تقدمها انمكاسا ترتيب الأسماء فيه مقلوب.

(PI, 578/RHI, 440).

(91) ليست الأيام متساوية في حياتنا. ولصور الأيام، فإن الطالع المعصية بعض الشيء، كما كانت عليه طبيعته، تتوزع - كالسيارات - على «سرعات» مختلفة. فهناك أيام ورة وشاقة يقضي المرء وقتا لا متناهيا في تساقطها وأيام متحركة يسهل عليه هبوطها بسرعة وهو يضي.

(PI, 390-391/RHI, 298);

الوقت الذي تنور عليه كل يوم وقت مطاط + فالمواظف التي تحس بها تمدده، وذلك التي تلهيها الغير تقلصه، والعادة تملأه.

(PI, 612/RHI, 465).

(92) لا يقصر النسيان عن تعديل مفهوم الزمن تعديلا عميقا. فهناك أخطاء بصرية في الزمان كما في المكان... وهذا النسيان لكثير من الأشياء... كان تداخله - الجزأ غير المطرد وسط ذاكرتي... - هو الذي يعطل إحساسي بالمسافات الزمنية، الضيقة هناك، والممتدة هنا، ولكنه فيجعلني أظن نفسي تأخر أكثر بعدا عن الأشياء، وثارة أكثر قربا إليها مما كنت عليه في الواقع.

(PIII, 593-594/RHII, 799-800).

ويتعلق الأمر في كل هذا بالزمن كما هو معيش، أو متذكر «ذاتيا»، مع «الأوهام البصرية» التي تصنع منها رؤيتنا الأولى (PI, 838)، والتي يود هروست أن يكون ترجمانها الأمين كالمستقر. لكننا نراه أيضا يور حلو، مثلا، بهم تحسيس القاري بمرور الزمن تسرقه منا «الحياة» عادة، ولا يملك عنه إلا معرفة تزودنا بها الكتيب:

نعلم نظريا أن الأرض تدور، ولكننا لا ندين ذلك في الواقع. فالأرض التي نمشي فيها تبدو كأنها لا تتحرك فتمشي في هدوء. وليس على ذلك الزمن في الحياة. ولكي يحس الروايلون بمرور، فإنهم يضطرون إلى تسريع ضربات الإبرة بجنون، وبذلك يجعلون القاري يقطع عشرة سنين بل ثلاثين سنة في دقيقتين.  
(PI, 482/RHI, 369).

وتبيّن أن التبرير الواقعي يتكيف مع الذاتية ومع الموضوعية العلمية على حد سواء : فتارةً أشوه الأمور لأظهرها كما عشت في الوهم، وتارةً أشوهها لأظهرها كما هي عليه في الواقع، وكما يخفيها عنا المعيش.

(93) *Essais et articles*, Pléiade, p. 599 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 239].

(94) إن فاكتر هو الذي يتحدث بروسست في شأنه عن «بهجة الصانع» (PIII, 161/RHII, 491).

(95) *Essais et articles*, Pléiade, p. 586 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 224].

(96) PIII, 912/RHII, 1032.

لنلح عَرَضاً على حرلي الجر (مع والباء) اللذين يقيدان هنا لفظة لهب : إنه ليس لهبٌ معه فحسب، بل أيضاً لهبٌ به، أي اتخذ لهبة. ولكنها لهبة «هائلة»، أي خطيرة أيضاً\*.

م.ع. - نظراً لأن هذا التحليل قائم على خصائص اللغة الأجنبية (سواء الفرنسية أم الأمريكية)، فإننا استبدلنا به تحليلاً قائماً على خصائص العربية مع احتفاظ تام بمضمون الهامش. ونقدم هنا نصي الأصل والترجمة الأمريكية على سبيل الاستئناس :

- Insistons au passage sur le verbe employé ici : «faire (et non : jouer) un jeu avec le Temps», ce n'est pas seulement jouer avec lui, c'est aussi en faire un jeu. Mais un jeu «formidable». C'est-à-dire, aussi, dangereux.
- In passing let us emphasize the verb used here : «create (and not : play) a game with Time» is not only to play with Time, it is also to make a game of it. But a «formidable» game. In other words, also a dangerous one.



## IV . الصيغة

### صيغ الحكاية

إذا كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردى، فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدو هنا غير ملائمة قليلا : فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرط، إلخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميّزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية - ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع، إلا إذا وُسِّعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي.

ويمكن الرد على هذا الاعتراض، دون إنكار التوسيع (وبالتالي التحريف) الاستعاري، بأن ليس هناك فرق بين الإثبات والأمر والتمني، إلخ. فحسب، بل هناك أيضا فروق في درجة الإثبات ؛ وبأن هذه الفروق عادةً ما تُعبر عنها تنويعات صيغية هي : الصيغة المصدرية وصيغة نصب الفعل في الخطاب غير المباشر في اللاتينية، أو الصيغة الشرطية الدالة على الخبر غير المؤكد في الفرنسية. وهذه الوظيفة هي التي يفكر فيها قاموس «ليتره» طبعا وهو يحدد المعنى النحوي لمادة *mode* [صيغة] :

اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل.

وهذا التعريف الملام لا غنى لنا عنه البتة هنا. فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يُروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددّها : إن للـ«تمثيل»، بل للخبر، السردى درجاته ؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، وبما قلّ أو جلّ من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تُفهم حرفيا) بعيدة أو قريبة مما ترويه ؛ ويمكنها

أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والذي ستبنى الحكاية أو ستظاهر بتبني ما يُسمى عادةً بـ«رؤيت»ه أو «وجهة نظر»ه ؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة، حُيال القصة، هذا المنظور (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك. والـ«مسافة» والـ«منظور»، كما سُميا وحُددتا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردى الذي هو الصيغة – مثلما أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف، تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا.

## المسافة

يبدو أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو أفلاطون في الكتاب الثالث من «الجمهورية»<sup>(1)</sup>. فمن المعلوم أن أفلاطون يعارض فيه بين صيغتين سرديتين، تبعا لكون الشاعر «نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره» (وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة)<sup>(2)</sup>، أو لكون الشاعر، على العكس، «يبدل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم»، بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها (وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا، أو محاكاة). ولكي يبرز أفلاطون هذا الفرق إبرازا واضحا، يذهب إلى حد إعادة كتابة نهاية المشهد بين خروسييس والآخائيين في شكل قصة، بعد أن كان هوميروس قد تناولها في شكل محاكاة، أي في شكل أقوال مباشرة على غرار المسرحية. فصار المشهد الحوارى المباشر حكاية يتوسط فيها السارد، وتذوب فيها «ردود» الشخصيات وتتكشف في شكل خطاب غير مباشر. لا مباشرة وتكتف – سنعرث ثانية فيما بعد على هاتين السمتين المميزتين للـ«حكاية الخالصة»، في مقابل التمثيل «المحاكياتي» المقتبس من المسرح. وبهذه المصطلحات، المتبناة مؤقتا، ستعتبر الـ«حكاية الخالصة» أبعد مسافة من الـ«تقليد» : فهي تقول أقل منه، وبطريقة أكثر وساطة.

ونحن نعرف كيف انبعث هذا التعارض – الذي حَيَّده أرسطو قليلا (لما جعل الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضريين من المحاكاة)<sup>(3)</sup>، وأهملته (لذلك السبب

\* Η πολιτεια η περι της διχης.



بالذات؟) التقاليد الكلاسيكية (قليلة الاهتمام على أي حال بمسائل الخطاب السردية) - نحن نعرف كيف انبعث بغتة في نظرية الرواية، في الولايات المتحدة وإنجلترا، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع هنري جيمس وتلامذته، تحت مصطلحي *showing* (العرض)  $\neq$  *telling* (القول) اللذين يكادان لا يُتَقَلَدان، واللذين سرعان ما صارا في العرف المعياري الأنكلوسكسوني أهو رمزا الجماليات الروائية وأهرمانها<sup>(4)</sup>. فمن وجهة النظر المعيارية هذه، انتقد واين بوث ذلك التقييم الأرسطي - المحدث للمحاكاة انتقادا قاطعا في كتابه «بلاغة المتخيّل»<sup>(5)</sup>. ومن وجهة نظرنا، التي هي تحليلية تماما، يجب أن نضيف (وهو ما لا يفوت مناقشة بوث أن تُظهره عَرَضاً من جهة أخرى) أن فكرة العرض (*showing*) بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردية، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما : فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أيّ حكاية أن «تعرض» أو «تقلّد» القصة التي ترويها. إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة «حية»، فتعطي بذلك إلى حدّ ما إيهاا بمحاكاة هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أن السرد، الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلّد.

وذلك طبعا ما لم يكن الموضوع المدلول عليه (المسرد) لغة هو نفسه. وقد أمكننا أن نلاحظ منذ قليل، عند تذكيرنا بالتعريف الأفلاطوني للمحاكاة (يمكن الشاعر أن يتفوه بخطاب كأي شخص آخر)، هذا الشرط الحشوي ظاهريا : «إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها». ولكن ماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بشيء آخر : لا بأقوال، بل بأحداث وأفعال خرساء ؟ كيف تشتغل المحاكاة في هذه الحالة، وكيف سيحملنا السارد «على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم» ؟ (لا أقول الشاعر أو المؤلف : فإن تكون الحكاية قد اضطلع بها هوميروس أو عوليس أمر لا يقوم إلا بنقل المسألة من موضع إلى آخر). وكيف نجعل الموضوع السردية «يروي عن نفسه بنفسه» (كما يريد هيرسي لوبيوك بالضبط) دون أن يضطر أحد إلى الحديث بالنيابة عنه ؟ هذا السؤال يتحفظ أفلاطون كثيرا في الإجابة عليه، بل في طرحه، وكأن ممارسته لإعادة الكتابة لا تنصب إلا على الأقوال، ولا تعارض إلا حوارا بالأسلوب

٥. م.أ. - في الديانة الزرادشتية أن أهو رمزا مبدأ الخير، وأهرمان مبدأ الشر؛ الأول خلق العالم وبحكمه، بينما الثاني يسعى في إفساد عمل الأول الخير.

غير المباشر مع حوار بالأسلوب المباشر، بصفته قصة تتعارض مع محاكاة. والحقيقة أن المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا محاكاة للكلمة. أما ما سوى ذلك، فليس لدينا ولا يمكن أن يكون لدينا إلا درجات في القصة. ولذلك يجب علينا أن نميز هنا بين حكاية الأحداث و«حكاية الأقوال».

## حكاية الأحداث

لا يتضمن الـ«تقليد» السهومي الذي يقترح علينا أفلاطون ترجمة له إلى «حكاية خالصة»، لا يتضمن إلا قسماً قصيراً غير حواري. فإليكوه أولاً في نسخته الأصلية :<sup>١٠</sup>

قال، فذعر الشيخ من صوته، وامتلأ لأمره، ومضى صامتاً، بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب، وعندما خلا الشيخ لنفسه، تضرع بحجارة إلى المولى أفولون، ابن ليتو ذات الشعر الجميل<sup>(٦)</sup>.

وإليكوه الآن كما أعاد أفلاطون كتابته :

لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضى صامتاً ؛ ولكنه ما إن خرج من المعسكر، حتى رفع تضرعات حارة إلى أفولون<sup>(٧)</sup>.

ولا شك في أن أبرز اختلاف هو الاختلاف في الطول (18 كلمة مقابل 30 في النصين الإغريقيين، و26 مقابل 45 في الترجمتين العربيتين). وقد حصل أفلاطون على هذا التكثيف بحذفه لأخبار نافلة («قال»، «امتثل لأمره»، «ابن ليتو»)، ولكن أيضاً بحذفه لإشارات ظرفية و«مثير» هي : «ذات الشعر الجميل»، وخصوصاً «بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب». فهذه الرملة حيث البحر صاخب، التي تبدو في القصة جزئية تافهة وظيفتها، هي نموذج جيد لما يسميه رولان بارت أثر الواقع<sup>(٨)</sup>، وذلك بالرغم من الطابع المقولب للعبارة (التي وردت مراراً وتكراراً في ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسة»)، وبغض النظر عن الاختلافات الهائلة في الكتابة بين الملحمة السهومية والرواية الواقعية. فـ«الرملة الصاخبة» لا تصلح إلا لإفهامنا أن الحكاية تذكرها مجرد أنها موجودة، وأن السارد، الذي يتخلى عن وظيفته التي هي

اختيار الحكاية وتوجيهها، يخضع لسيطرة الـ«واقعة» ولسيطرة حضور ما هو موجود وما يقتضي أن «يُعرض». وبما أنها جزئية تافهة وعارضة، فإنها الوسيط الممتاز للوهم المرجعي، وبالتالي للأثر المحاكاتي : إنها موج بمحاكاة. لذلك يحذفها أفلاطون من ترجمته - بيد لا تخطي الصواب - لأنها تتنافى مع الحكاية الخالصة.

غير أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محادثاته أبداً أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأى إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي. فمن المسلم به، مثلاً، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصاً محادثياً كثيراً، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفاً «معبراً» قليلاً. ويلعب التطور التاريخي هنا دوراً حاسماً، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيات، الذي كان حساساً جداً للـ«تصوير» السامعي، قد وجد من المحاكاة في الكتابة السردية لأونوريه دورفي أو فرانسوا فينيلون أكثر مما نجد نحن فيها ؛ ولكن لاشك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جداً والمفصلة جداً في الرواية الطبيعية إلا تكراراً مبهماً و«ركاماً غامضاً»، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف. فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست بالتالي حكراً على النص السردى وحده.

ويبدو لي أن العوامل المحاكاتية النصية المحضة ترد إلى ذنبك المعطين المتضمنين سلفاً في ملاحظات أفلاطون ألا وهما : كمية الخبر السردى (حكاية أكثر تطوراً أو أكثر تفصيلاً) وغياب الخبر، أي السارد (أو حضوره الأدنى). فلا يمكن الـ«عرض» أن يكون غير طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا الـ«أكثر» بأقل ما يمكن في آن واحد : إنها «التظاهر، كما يقول أفلاطون، بأن الشاعر ليس هو من يتكلم» - أي إن شاء أن السارد هو من يقص. الأمر الذي يتأتى عنه هذان المبدآن الرئيسيان للعرض (showing) ألا وهما : هيمنة المشهد (حكاية مفصلة) عند هنري جيمس وشفافية السارد (الكاذبة) عند كوستاف فلوبيير (مثال مقبول : أقصوصة «القتلة» أو أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء»\* لـإرنست همنكواي). وهما مبدآن رئيسيان، وخصوصاً مبدآن متحدان : فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت. ومن ثم سنضطر في النهاية إلى الدلالة

\* «Hills Like White Elephants».

على التعارض بين المحاكاتي والقصصي بصيغة رياضية مثل : خبر + مخبر = ج، والتي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية، إذ المحاكاة تتحدد بمد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة.

وهذا التعريف، كما نرى على الفور، يحيلنا من جهة على تحديد زمني - هو : السرعة السردية - مادام من المسلم به أن كمية الخبر هي، عموماً، في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية ؛ ويحيلنا من جهة أخرى على وجه من وجوه الصوت - هو : درجة حضور المقام السردى. فما الصيغة هنا إلا نتيجة سمات لا تنتمي إليها خصيصاً، ومن ثم ليس لنا أن نركز عليها - مع حفظ الحق في الإشارة فوراً إلى أن رواية «محاكاة عن الزمن الضائع» تشكل بمفردها مفارقة - أو تفنيدياً - لا يستوعبها البتة الـ«معياري» المحاكاتي الذي أبرزنا صيغته الرياضية الضمنية منذ حين. فالحكاية السردية (كما رأينا في الفصل الثاني) تكاد تقوم، من جهة، على «مشاهد» (تفردية أو ترددية) حصراً، أي على شكل سردي هو الأغنى خبراً، وبالتالي هو الأكثر «محاكاة» ؛ لكن حضور السارد فيها، من جهة أخرى، كما سنرى عن كثب في الفصل التالي (ولكن كما تكفي القراءة الأكثر براءة لتأكيد بدايته)، ثابت، وذو كثافة مناقضة تماماً للقاعدة «الفيلوبية». إنه حضور السارد مصدراً وضامناً ومنظماً للحكاية، محلاً ومعلقاً، صاحب أسلوب («كاتباً»، في لغة هاريسيل مولر)، وخاصة - كما نعلم كثيراً - منتج «استعارات». ومن ثم قد يكون بروس كبلزك، كديكنز، كفيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي، ولكن بكيفية أكثر تميزاً، وبالتالي أكثر مفارقة - في أقصى حد للعرض وفي أقصى حد للمقول (بل أبعد قليلاً من ذلك، في هذا الخطاب الذي هو من التحرر من كل اهتمام بقص قصة، بحيث ربما قد ينبغي تسميته ببساطة، في اللغة نفسها، تكلماً [talking]) في الوقت نفسه. ومع أن هذا كله مشهور، فإنه يستحيل إثباته دون تحليل شامل للنص. وسأكتفي هنا، على سبيل التوضيح، بالاستناد مرة أخرى إلى مشهد النوم في كومبري، والذي سبق الاستشهاد به في الفصل الأول<sup>(9)</sup>. فلا شيء أشد كثافة من هذه الرؤية للأب، «الكبير، الذي يرتدي بذلة ليلة ناهية ويتعمم بعمامة من كشمير الهند البنفسجي والوردي»، وفي يده شمعدان صغير ينعكس نوره انعكاساً خارقاً على سور الدرج، ولا من التحيب الذي يكظمه الطفل طويلاً، لينفجر عندما يكون منفرداً مرة أخرى مع أمه. لكن في الوقت نفسه لم يعد أي شيء موسطاً ومؤكداً

صراحة بصفته ذكري، وذكرى قديمة جدا وحديثة جدا في آن واحد، قابلة لأن تدرك من جديد بعد سنوات من النسيان وبعد أن «ازدادت الحياة صموتا» من حوالي سارد على عتبة الموت. لن نقول إن هذا السارد هنا يدع القصة تقص نفسها، ولن نقول أيضا إنه يقصها دون أن يهتم بالخضوع لها : فليست القصة هي المقصودة، بل «صورته»ها، أثرها في ذاكرة. لكن هذا الأثر، المتأخر جدا، والبعيد جدا، وغير المباشر جدا، هو الحضور نفسه أيضا. وفي هذه الكثافة الوسطية مفارقة ؛ وهي طبعا ليست مفارقة إلا بمعايير النظرية المحاكاتية : فهي خرق حاسم ورفض مطلق – وفعلي – للتعارض العريق بين القصة والمحاكاة.

إننا نعرف أن أنصار الرواية المحاكاتية ما بعد الجيمسيين يرون (ويرى جيمس نفسه) أن أفضل شكل سردي هو ما يسميه بورمان فريدمان بـ«القصة التي تقصها شخصية، ولكن بضمير الغائب» (وهي عبارة غير موقفة تدل طبعا على الحكاية التي يثرها ويقصها سارد ليس من الشخصيات ولكنه يتبنى وجهة نظر إحداها). وهكذا – يردف فريدمان الذي يلخص كلام لوبوك – فإن «القارئ يدرك العمل الذي يرشحه\* وعي شخصية من الشخصيات، ولكنه يدركه مباشرة كما يؤثر في ذلك الوعي، متحاشيا بذلك تلك المسافة التي يوجبها السرد الاستعادي بضمير المتكلم»<sup>(10)</sup>. ونعلم أن رواية «يحثا عن الزمن الضائع» – وهي سرد استعادي مضاعف، وأحيانا مثلث – لا تتحاشى تلك المسافة ؛ بل تصونها وترعاها. لكن معجزة الحكاية السردية (كمعجزة سيرة جان – جاك روسو الذاتية «اعترافات»\*)، التي علينا أن نقرها منها هنا أيضا، هي أن هذه المسافة الزمنية بين القصة والمقام السردى لا تستتبع أي مسافة صيغية بين القصة والحكاية، أي أنها لا تستتبع أي نقص أو أي إضعاف للإيهام المحاكاتي. فهي وساطة قصوى ومباشرة قصوى في آن واحد. ولعل ذلك يرمز إليه أيضا بنشوة التذكر.

## حكاية الأقوال

إذا لم يكن الـ«تقليد» اللفظي لأحداث غير لفظية سوى طوبى أو وهم، فإنه يمكن «حكاية الأقوال» أن تبدو، على النقيض من ذلك، محكما عليها قبلها بذلك

\* م.ع. – يرشح (filter)، أي يصفي ويختار، وبالتالي يمرر العمل (أو سير الأحداث) من خلال وعيه إلى الآخرين كالمصفاة.

• Confessions.

التقليد المطلق الذي يثبت سقراط لقراطيلوس أنه لو نظم إبداع الكلمات حقا،  
لجمل اللغة تضعيفا للعالم :

قد يكون كل شيء مضاعفا، فلا يستطيع المرء أن يتبين الشيء من  
الاسم<sup>(11)</sup>.

فعندما يصرح هارسيل لأمه، في الصفحة الأخيرة من كتاب «سدوم وعامورة»،  
قائلا : «لا بد لي من أن أتزوج ألبيرتين»، لا يوجد من فرق آخر بين المنطوق  
الحاضر في النص والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها غير الفروق التي تنجم عن  
المرور من الشفوي إلى المكتوب. إن السارد لا يروي جملة البطل ؛ بل لا نكاد  
نستطيع القول إنه يقلدها : إنه ينسخها ثانية، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن  
الحكاية.

لكن ذلك بالضبط هو ما يفعله أفلاطون عندما يتصور ما سيصير الحوار  
بين خروسييس وأكامنون لو نقله هوميروس «كما لو كان دوماً هوميروس، وليس كما  
لو كان خروسييس» [وأكامنون]، مادام يضيف هنا بالذات : «قد لا يعود هنا  
تقليد، بل حكاية خالصة». وتجدر العودة مرة أخرى إلى إعادة الكتابة الغربية تلك،  
حتى ولو أن الترجمة تغفل بعض التوينات. ولنكتف بمقطع واحد، مؤلف من جواب  
أكامنون على توسلات خروسييس. فإليك ما كانه هذا الخطاب في ملحمة  
«الإلياذة» :

حذار، أيها الشيخ، من أن ألقاك بعد الآن قرب السفن المفرغة، سواء  
متسكما اليوم أم راجعا غدا. وإلا فلن تنفعلك عصاك ولا حتى حلية الله.  
أما تلك التي تبغي، فلن أردّها إليك إلا بعد أن يدركها الهرم في قصري،  
بأركس، بعيدا عن وطنها، تغدو وتروح أمام نولها وتهرع إلى سريري كلما  
ناديتها. اذهب، ولا تزعجني بعد الآن، إذا شئت أن تمضي من غير  
أذى<sup>(12)</sup>.

وإليك الآن ما صار به عند أفلاطون :

امتعض أكامنون وأمره بأن ينصرف حالا ولا يعود ؛ لأن صولجانه  
وعصيات الله لن ينجياه في شيء ؛ ثم أضاف أن ابنته لن تسلم له إلا بعد  
أن يدركها الهرم برفقته في أركس ؛ وأمره بأن ينسحب وبألا يزججه، إذا أراد  
أن يعود سالما إلى بيته.

فلدينا هنا، جنباً إلى جنب، حالتان ممكنتان من خطاب الشخصية، سنصفهما مؤقتاً بكيفية تقريبية جداً : فهو عند هوميروس، خطاب «مقلد» - أي منقول وهمياً، كما يُفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به ؛ وهو عند أفلاطون، خطاب «مسرد» - أي يعتبره السارد حدثاً من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته كذلك : فخطاب أكاثمنون يصير في خطاب أفلاطون المسرد عملاً، ولا شيء خارجياً يميز فيه بين ما يتأتى من الرد الذي يمنحه هوميروس لبطله («وأمره أن ينصرف») وما يُقتبس من الآيات السردية السابقة («امتعض») - وبعبارة أخرى، لا شيء خارجياً يميز بين ما كان في النص الأصلي أقوالاً وما كان إيماءة أو موقفاً أو حالة نفسية. ولا شك في أنه قد يمكننا المبالغة في اختزال الخطاب في حدث، ونحن نكتب مثلاً، بالإجمال : «رفض أكاثمنون فطرد خروسييس». وقد يكون لنا هناك شكل الخطاب المسرد الخالص. وفي نص أفلاطون، عكس الاهتمام بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الإضافية ذلك الخلو بأن أدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، مكتوبة بأسلوب غير مباشر تابع بدقة كثيرة أو قليلة («أضاف أن ابنته قد لا تُعتق...» ؛ «لأن صولجانه قد لا ينفع في شيء») ؛ وسنخص هذه الدرجة الوسيطة بتسمية الخطاب المخول. وينطبق هذا التقسيم الثلاثي على «الخطاب الداخلي» كما ينطبق على الأقوال المنطوق بها فعلاً، فضلاً عن أن هذا التمييز لا يكون ملائماً دوماً عندما يتعلق الأمر بمناجاة للنفس : لاحظ مثلاً ذلك المونولوج - الداخلي أو الخارجي (؟) - لجولييان صوريل الذي يتلقى من هاتيلدا بوحها بحبها له، والذي تؤكد عبارات : «قال جولييان لنفسه»، «صاح»، «أضاف»، التي هي عبارات قد لا يجدي التساؤل عن وجوب فهمها حرفياً أو عدم وجوبه<sup>(13)</sup>. فالعرف الروائي، الذي ربما هو حقايق في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصصها بصفتها كذلك.

ومن ثم سنميز بين هذه الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرح به أو «الداخلي»)، رابطتين إياها بالموضوع الذي نحن بصددده، والذي هو الـ«مسافة» السردية.

1. إن الخطاب المسرد أو المروي، هو طبعاً أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً عموماً كما تبيننا منذ حين. فلنفترض أن بطل رواية «بخطا...»، بدلاً من أن يعيد إنتاج حوار مع أمه، يكتب في نهاية كتاب «سدوم...» : «أخبرت أُمي

بعزمي على الزواج من ألييرتين» فقط. ولو لم يعد الأمر متعلقا بأقواله بل بـ«أفكار»ه، لأمكن المنطوق أن يكون أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص : «عزمت على الزواج من ألييرتين». وبالمقابل، فإن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى ذلك القرار، والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تفصل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرّدا.

2. الخطاب المخوّل، بالأسلوب غير المباشر : «قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من ألييرتين» (خطاب مصرّح به) ؛ «أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من ألييرتين» (خطاب داخلي). ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاتية بعض الكثرة من الخطاب المرّوي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانات - وخصوصا أي إحساس - بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها «في الواقع» : فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكد أسلم سلفا بأن السارد لا يكفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكشفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص، كما تترجم فرانسواز مجاملات السيدة ده فيليانيزيس<sup>(14)</sup>.

ولا يصح ذلك تماما عن المتغيّر المعروف باسم «الأسلوب غير المباشر الحر»، الذي يرخّص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بدايةً للتححرر، بالرغم من التحويلات الزمنية. لكن الفرق الأساسي هو غياب فعل تصريحي، غيابا يمكن أن يستتبع خلطا مزدوجا (ما لم يكن السياق موجّها). فهو أولا خلط بين خطاب مصرّح به وخطاب داخلي : ففي منطوق مثل : «قصدت أُمّي : لم يكن لي بد من الزواج من ألييرتين»، يمكن الجملة الصغرى الثانية أن تترجم أفكار مارسيل الذي قصد أمّه والأقوال التي خاطبها بها على حد سواء. وهو بعد ذلك وبالخصوص، خلط بين خطاب الشخصية (المصرّح به أو الداخلي) وخطاب السارد. إن ماركويت ليس<sup>(15)</sup>، تستشهد ببعض الأمثلة المدهشة على هذا، ونعرف الفائدة العجيبة التي أفادها فلوريير من هذا اللبس، الذي يتيح له أن يقول خطابه الخاص - دون أن يعرضه للشبهة تماما ولا أن يزيّنه تماما - هذا الاصطلاح التعبيري المنفر والجذاب في آن واحد والذي تشكّله لغة الغير.



3. إن أكثر الأشكال «محاكاة» هو طبعا ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته : «قلت لأمي (أو : أعتقد) : لا بد لي من الزواج من أليزتين». هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي، متبني - منذ هوميروس - بصفته شكلا أساسيا للحوار (وللمونولوج) في النوع السردى «المختلط»<sup>(16)</sup> الذي هو الملحمة - والذي ستكونه الرواية بعدها ؛ وكان دفاع أفلاطون عن السردى الخالص ضعيف التأثير، لاسيما أن أرسطو لا يلبث، على العكس منه، أن يدعم، بالسلطة والنجاح اللذين نعرفهما عنه، غلبة المحاكاة الخالص. ولا ينبغي لنا أن نتجاهل التأثير الذي كان هذا الامتياز الممنوح عموماً للأسلوب المسرحي قد مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية. إنه لا يعبر عنه فقط بتقنين المأساة بصفته أسمى نوع في التقاليد الكلاسيكية كلها، بل يعبر عنه أيضاً، تعبيراً أدق وبعيداً جداً عن الكلاسيكية، بذلك النوع من الوصاية الذي مارسه النموذج المسرحي على السردى، والذي يعبر عنه جيداً باستعمال كلمة «مشهد» للدلالة على الشكل الأساسي من السرد الروائي. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، كان المشهد الروائي يتصور، بكيفية مثيرة للشفقة إلى حد ما، وكأنه نسخة باهتة من المشهد المسرحي : محاكاة من الدرجة الثانية، تقليد لتقليد.

والغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى انتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردى وتعطي الكلمة فوراً للشخصية. لتتصور حكاية تبدأ بهذه الجملة (ولكن دون مزدوجتين) : «لا بد لي من أن أتزوج أليزتين...». وتستمر هكذا إلى آخر صفحة، وفقاً لترتيب الأفكار والإدراكات والأعمال التي ينجزها البطل أو يخضع لها. ف«[قد] يبدو القارئ حاضراً منذ السطور الأولى في تفكير الشخصية الرئيسية، والتسلسل المتصل لذلك التفكير هو الذي لو حل تماماً محل شكل الحكاية المألوف، [ل] أخبرنا بما تفعله الشخصية وما يحدث لها». ولعلنا تعرفنا في هذا الوصف ذلك الذي كان جويس يصف به رواية «شجرات الغار مقطوعة»\* لإدوار ديجماردان<sup>(17)</sup> - أي أدق تعريف لما أطلق عليه لسوء الحظ اسم «المونولوج الداخلي»، والذي قد يبدُر تسميته خطاباً مباشراً : مادام الأساسي - الذي لم يفت جويس - ليس أن يكون

\* Les Lauriers sont coupés.

الخطاب داخليا، بل أن يكون متحررا على الفور («منذ السطور الأولى») من كل رعاية سردية وأن يتصدر الـ«مشهد» منذ البداية<sup>(18)</sup>.

إننا نعرف ما كان عليه مصير ذلك الكتيب الغريب وما لا يزال عليه بدءا من جويس إلى بيكيت إلى ناتالي ساروت إلى روجيه لاهورت، وأي ثورة في تاريخ الرواية أحدثها ذلك الشكّل الجديد في القرن العشرين<sup>(19)</sup>. وليس في نيتنا الإلحاح على ذلك هنا، وإنما نريد ملاحظة الصلة المهمة عموما بين الخطاب المباشر والـ«خطاب المنقول»، اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي أو غيابيه. فالمونولوج – كما ثبت مثال مونولوج مولي بلوم في رواية «عوليس» أو الأقسام الثلاثة من رواية «الصخب والعنف» (مونولوجات بيني وكوينتين وجيزن المتتابعة) – لا يحتاج إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يُتلقى مونولوجاً «مباشراً» ؛ بل يكفي – مهما كان طوله – أن يُقدّم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي يُختزل في الصمت، وأن يعتمد إلى أداء وظيفته. وتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حر، يُخلط بينهما خطأ أحيانا أو يوفق بينهما بلا مسوّغ قانوني: ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بـ«خطاب الشخصية»، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان ؛ وفي الخطاب المباشر، يتلاشى السارد فتحتل الشخصية محله. وفي حالة مونولوج معزول، لا يستغرق الحكاية كلها، كما عند جويس أو فوكنر، فإن المقام السردى يُقي على السياق (ولكن بعيدا) : كل الفصول السابقة للفصل الأخير من رواية «عوليس» والقسم الرابع من رواية «الصخب والعنف». وعندما يلتبس المونولوج بالحكاية كلها، كما في رواية «شجرات الغار...» أو رواية «مارترو»\* أو رواية «فوك»<sup>\*</sup>، يطلّ المقام الأعلى (أي السردى)، فنجد أنفسنا ثانية أمام حكاية بصيغة الحاضر و«بضمير المتكلم» – هانحن نقرب من مسائل الصوت. فلنتوقف الآن، ولنعد إلى بروسست.

فمن المسلّم به أن الأشكال المختلفة التي ميزنا بينها نظريا منذ حين لا تتباين بمثل ذلك الوضوح في ممارسة النصوص إلا إذا كان هناك تحيُّز متعمّد (كرفض كل خطاب منقول، عند أفلاطون الذي يعيد كتابة هوميروس) : هكذا استطعنا قبلا أن نلاحظ في النص الذي يقترحه أفلاطون (أو على كل حال في ترجمته الفرنسية)

\* Martereau.

\* Fugue.

انزلاقاً شبه خفي من الخطاب المروي إلى الخطاب المنقول، ومن الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر. وهذا التسلسل نفسه يوجد، مثلاً، في هذه الصفحة من قسم «حُبِّ لسوان»، التي يصف فيها السارد باسمه الخاص أولاً مشاعر سوان المستقبل في بيت أوديت والذي يواجه قلقه المعتاد في وضعه الراهن :

حيث... كانت كل الأفكار المربعة والمربعة التي كان يكوّنها لنفسه  
عن أوديت تتلاشى وتلتحق بالجد الفتان الذي كان أمام سوان ؛  
ثم ها هي سلسلة كاملة من أفكار الشخصية منقولة بالأسلوب غير المباشر، بعد أن  
افتحتها عبارة : «كان لديه الشك المبالغ...» :

بأن هذه الساعة التي قُضِيَتْ في بيت أوديت، في ضوء الصباح، ربما  
لم تكن ساعة زائفة... ؛ وبأنه لو لم يكن قد كان هناك، لقدّمت ذلك  
الكبرسي نفسه لـ «فورسكيل»... ؛ وبأن العالم الذي تسكنه أوديت ليس  
ذلك العالم الآخر، الخيف وفوق الطبيعي، الذي كان يقضي وقته في  
وضعها فيه والذي ربما لم يكن يوجد إلا في خياله، لكن الكون الواقعي،  
إلخ ؛

ثم يتكلم مارسيل، بأسلوب غير مباشر حر (مع ما يستتبعه من التحويلات  
النحوية)، باسم الخطاب الداخلي الخاص بسوان:

آه ! لو كان القدر قد سمح بأن يكون له مسكن واحد مشترك مع  
أوديت وبأن يكون بيتها بيته، ولو كانت قائمة طعام أوديت هي التي  
يتلقاها جواباً على سؤاله الخادم عن الغذاء، ولو كان واجبه بصفته زوجاً  
صالحاً قد اضطره إلى مرافقة أوديت عندما تريد أن تذهب صباحاً لتتزره  
في شارع بوا ده بولوني، حتى وإن لم تكن لديه رغبة في الخروج... ؛  
عندئذ ستكون كل ترهات حياة سوان التي كانت تبدو له في غاية الحزن،  
قد اتخذت على العكس من ذلك - لأنها ستكون قد شكلت في الوقت  
نفسه جزءاً من حياة أوديت، حتى أشيعها - ... نوعاً من العذوبة  
الفائضة والكثافة الغامضة !

ثم بعد ذلك النوع من الأوج المحاكاتي، يعود النص إلى الأسلوب غير المباشر التابع :

ومع ذلك كان يشك كثيرا في أن ما يأسف له هذا الأسف سكينه  
ووثام ما كان ليخلق جوا ملائما لحبه... كان يقول لنفسه إنه عندما  
سيُشفى منه، فإن ما ستستطيع أوديت أن تفعله لن يأخذ باهتمامه.

ليعود في النهاية إلى صيغة الخطاب المسرّد التي كان قد بدأ بها («كان يخشى هذا  
الشفاء كما يخشى الموت»)، والتي تمكّنه من الانتقال شيئا فشيئا إلى حكاية  
الأحداث :

بعد هذه الأماسي الهادئة، كانت شكوك سوان قد تهدأت ؛ كان يبارك  
أوديت وفي صباح اليوم التالي كان يأمر بأن يُعَثَّ إليها بأجل  
الحلي... (20).

هذه التدرّجات أو الخلطاء الدقيقة من الأسلوب المباشر والخطاب المروي  
لا ينبغي أن تنسينا استعمال الحكاية الجيوسوسية المتميز للخطاب الداخلي المنقول.  
فسواء أتعلق الأمر بحمارسيل أم بسوان، فإن البطل الجيوسوسي، ولاسيما في  
لحظات انفعاله الحاد، يعبر من تلقاء نفسه عن أفكاره في مونولوج حقيقي، تنشّطه  
بلاغة مفحّمة تماما. هو ذا سوان غاضبا :

«لكنني أيضا مغفل كثير»، كان يقول لنفسه. «فأنا أصرف مالي في  
متعة الأغيار. ومع ذلك، فإنها ستُحسِن صنعنا لو لم تُفَرِّط في شدّ الحبل،  
لأنني قد أستطيع جيدا أن أكفّ عن إعطاء أي شيء على الإطلاق. وعلى  
كل حال، فلنتخل مؤقتا عن اللطافات الإضافية ! تصوروا أن البارحة  
فقط، بينما كانت تقول إنها ترغب في حضور موسم بيروت، ارتكبْتُ  
 حماقة بأن اقترحت عليها أن تستأجر لنا نحن الاثنين أحد قصور ملك  
بأقارها الجميلة في النواحي. غير أنها لم تبدّ مسلوبة اللب أكثر من هذا ؛ لم  
تقل بعد نعم ولا لا. لنتمنّ أن ترفض. يا رب يا عظيم ! فالاستماع إلى  
موسيقى فاكنر خلال خمسة عشر يوما معها، هي التي تهتم بموسيقاه  
اهتمام سمكة بتفاحة، قد يكون أمرا مفرحا» (21).

أو مارسيل الذي يحاول أن يسكّن روعه بعد رحيل البيروتين :

«كل هذا لا يعني شيئا»، قلت لنفسى، «بل هو أفضل مما كنت أظن، لأنها لا تفكر في أي شيء من ذلك كله، ولذلك لم تكتبه طبعاً إلا لتضرب ضربة عنيفة، حتى يملكني الخوف. لابد من التفكير في الأهم، وهو أن تعود ألبيرتين هذا المساء. من المحزن التفكير في أن آل بوفتان أناس عديمو الاستقامة يسخرون ابنة أخيهم لبيتزوا المال منى. لكن ما الفائدة من ذلك ؟ إلخ.»<sup>(22)</sup>.

ومن جهة أخرى، يتفق لسوان على الأقل أن يتحدث «لنفسه، بصوت مرتفع»، وأكثر من هذا أنه يفعل ذلك في الشارع، عندما يعود إلى بيته ساخطاً بعدما أقصي من المائسة\* في شاتو :

«يا لها من بهجة منقرة !» كان يقول لنفسه، هاتفاً شفطيه من التفؤز حتى ليحس هو نفسه إحساساً عضلياً بتقطيب وجهه حتى رقبته الغارقة في ياقة قميصه... «أسكن على ارتفاع آلاف الأمتار فوق الوهاد التي تهدر فيها هذه الثروات القلدة وتعوي، بحيث لا يمكن أن ألطخ بمزحات واحد من آل فيردوران» صاح، وهو يرفع رأسه ويعدل جسده إلى الخلف بأنفة...

كان قد غادر من وقت طويل جداً مسالك بوا وكاد يصل إلى بيته، دون أن يخف ألمه وحمياً النفاق التي كانت نبرات صوته الكاذبة وجهويته المصطنعة تزودها من لحظة لأخرى بمزيد من الاندفاع فبات يحطب عالياً في سكون الليل...<sup>(23)</sup>.

نتبين أن رنة الصوت والنبوة المتكلفة تشكّلان هنا جزءاً من التفكير، بل تفضحانه بالرغم من الإنكارات التضخيمية لسوء النية :

لا شك في أن صوت سوان كان أذكى من نفسه، عندما كان هذا الصوت يتمتع عن التفوه بتلك الكلمات المفعمة بالتقزز من وسط فيردوران وبالإنهاج بالتخلص منه، إلا نبوة زائفة، وذلك كما لو اختيرت كلماته لتهدة غضبه أكثر من التعبير عن فكرته. وبالفعل، فلعل هذا الأخير كان، عند استسلامه لتلك السباب، مشغولاً بموضوع آخر مختلف تماماً دون أن يتبين ذلك...

\* م.ع. - المائسة (بالفرنسية : Partie، وبالإنكليزية : Party) : حفلة أنس وسر.

هذا الموضوع – الذي هو معارض تماما للخطابات المستخفة التي يخاطب بها سوان نفسه، أكثر مما هو مختلف عنها – هو طبعا أن ينال بأي ثمن عفو آل فيردوران وأن يُستدعى إلى حفلة العشاء في شاتو. ذلك في الغالب هو ازدواج الخطاب الداخلي، ولا شيء يستطيع إبرازه أحسن من هذه المونولوجات المخادعة التي يجهر بها، كمشاحنة أو «مخادعة» يخدع بها المرء نفسه. فـ«التفكير» خطاب فعلا، لكن هذا الخطاب، «غير المباشر»، والكاذب ككل الخطابات الأخرى، هو في الوقت نفسه مشوه عموما للـ«حقيقة المحسوس بها»، والتي لا يمكن أي مونولوج داخلي أن يصورها، والتي على الروائي أن يصمّم على إبرازها من خلال إخفاءات سوء النية، التي هي الـ«وعي» نفسه. ذلك ما يتضح جيدا في هذه الصفحة من كتاب «الزمن المستعاد» التي تلي العبارة الشهيرة: «واجب كاتب ومهمته هما واجب مترجم ومهمته» :

إلا أنه إذا كان تقويم الخطاب الداخلي المنحرف والذي يزداد ابتعادا من الانطباع الأول والمركزي إلى أن يلتبس بالخط المستقيم الذي قد ينطلق منه الانطباع، إذا كان هذا التقويم في بعض الحالات – التي يتعلق فيها الأمر، مثلا، بلغة حب الذات التي هي لغة غير دقيقة – أمرا عسيرا يستاء منه تكاسلنا، فهناك حالات أخرى – كالحالة التي يتعلق الأمر فيها بالحب مثلا – يصير فيها هذا التقويم نفسه مؤلما. فكل استخفافاتنا المتصنعة، كل نقمتنا على هذه الأكاذيب الطبيعية جدا والمشابهة جدا للأكاذيب التي نخلفها نحن أنفسنا، وباختصار كل ما لم نكف، كلما كنا تعيسين أو مخونين، لا عن قوله للمحبوب فحسب، بل حتى، ونحن نتنظر أن نراه، عن قوله لأنفسنا دون توقف، أحيانا بصوت مرتفع في سكون غرقتنا، الذي يشوشه قولنا مثلا : «كلأ، حقاً، مثل هذه التصرفات لا تطاق» وقولنا : «أردت أن أستقبلك لآخر مرة ولا أنكر أن ذلك يحزنني»، وردّ هذا كله إلى الحقيقة المحسوس بها والتي ابتعد عنها ذلك كثيرا، معناها إلغاء كل ما نحن أكثر تمسكا به وما صنع حديثنا المتحمّس مع أنفسنا في اختلاطنا بأنفسنا، في مشاريع محمومة بالرسائل والإجراءات<sup>(24)</sup>.

ومع ذلك، نعرف أن پروست، الذي ربما قد يُتَنظَر منه – وهو الواقع زمنيا فعلا بين ديجاردان وجويس – أن يخطو خطوة ما في اتجاه «مونولوج داخلي» على غرار رواية «شجرات الغار...» أو رواية «عوليس»<sup>(25)</sup>، يكاد لا يقدم مع ذلك أي

شيء في عمله الأدبي مما يمكن تقريبه من ذلك. ولعلنا نخطيء تماماً لو نعتنا بذلك الصفحة المكتوبة بصيغة الحاضر («أشرب جرعة ثانية لا أجد فيها شيئاً زائدا عما في الأولى، إلخ») والتي تندرج في حادثة حلوى المادلين<sup>(26)</sup> ويذكر وضعها أكثر ما يذكر بالحاضر السردى للتجربة الفلسفية، كما نجده مثلاً عند رؤيته ديكارت أو هنري بركسون ؛ فمناجاة النفس التي يُفترض أنها للبطل يتولأها السارد هنا بقوة لغايات برهانية واضحة – ولا شيء أبعد من هذا عن روح المونولوج الداخلي الحديث الذي يحبس الشخصية في ذاتية «معيش» دون تعال ولا اتصال. والحالة الوحيدة من رواية «بحثا...» التي يتبدى فيها شكل المونولوج المباشر وروحه هي الحالة التي يسجلها ج.ب. هوستون<sup>(27)</sup> – واصفاً إياها، بحق، بأنها «ندرة حقيقية عند بروس» – في الصفحة 84 من كتاب «السجينة». لكن هوستون لا يستشهد إلا بالسطور الأولى من هذا المقطع، التي ربما تخضع للأسلوب غير المباشر الحر، بالرغم من كل تنشيطها ؛ والسطور التالية لها هي التي تشكل الندرة الجوهريّة الحقيقية في رواية «بحثا...»، بما أنها سطور تتخلّى عن كل تحويل زمني. فدونكم مجموع هذا المقطع، الذي أشدّد فيه على بعض الجمل التي يكون فيها المونولوج المباشر محققاً :

لم تكن تلك الحفلات الموسيقية الصباحية في باليك قديمة. ومع ذلك، كنت، في تلك اللحظة قريبة العهد نسبياً، قليل الانشغال باليبرتين. ففي الأيام الأولى من وصولي، لم أعلم بوجودها في باليك. فممن بلغني ذلك إذن ؟ آه ! أجل، كان ذلك من أيمي. كان يوماً مشمساً كهذا اليوم. أيمي الجريء ! كان مسروراً برؤيتي ثانية. لكنه لا يحب أليبرتين. لا يستطيع كل الناس أن يحبوها. أجل، إنه هو الذي أخبرني بأنها كانت في باليك. فكيف عرف ذلك إذن ؟ آه ! لقد التقى بها، وألفاها فتاة غير مهذبة<sup>(28)</sup>.

ومن ثم فالتناول الهروستسي للخطاب الداخلي هو على الإجمال كلاسي جداً، وإن كان ذلك لأسباب غير كلاسيّة تماماً، مع كره متميّز جداً – ومفارق في نظر «البعض» – لما يسمّيه ديجاردان بالـ«خليط» الذهني، أو الـ«فكر في حالة تولّده»، الذي يترجمه دَفَقٌ دون – اللفظي مختلّ في «أدنى حدّ تركيبى» : فلا شيء أكثر غرابة على النفسية الهروستسية من طوبى مونولوج داخلي أصيل قد يضمن عدم تنظيمه الشرعيّ الشفافيّة والوفاء لأعمق هيجانات «تيار الوعي» – أو اللاوعي.

والاستثناء الظاهري الوحيد هو الجملة النهائية في حلم مارسيل في بالييك<sup>(29)</sup>: «أنت تعلم جيداً مع ذلك أنني سأعيش دائماً بالقرب منها، أيائل، أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة» - التي تتقابل مع الطابع المبين تماماً للأقوال المتبادلة حتى ذلك الحين في هذا الحلم<sup>(30)</sup>. لكن إذا نظرنا إلى هذا التقابل عن كثب، فإنه يتخذ هو نفسه معنى واضحاً جداً: فعقب تلك الجملة ذات التشوش الجلي، يضيف السارد:

لكنني كنت قد عبّرت ثانية النهر ذا التعرجات المدلّمة، وطفوت على السطح الذي يفتح فيه عالم الأحياء؛ لذلك لو كرّرت مرة أخرى: «فرنسيس جيمس، أيائل، أيائل»، لما قدّمت لي بقية هذه الكلمات بعد ذلك المعنى الواضح والمنطق الذي كانت تُعبّر لي عنه بكيفية طبيعية جداً منذ لحظة، والذي لم أعد أستطيع تذكره. ولم أعد أفهم أيضاً لماذا كانت الكلمة «آياس»، التي قالها لي أبي منذ قليل، تعني مباشرة: «حذار من البرد»، دون أي شك ممكن.

وهذا يعني أن المقطوعة ما دون اللسانية أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة لم تُقدّم البتة مثلاً على لغة الأحلام، بل قدّمت دليلاً على الانقطاع وعدم التفاهم، عند اليقظة، بين تلك اللغة والوعي المتنبّه. ففي حيز الحلم، يكون كل شيء واضحاً وطبيعياً، وهو ما ترجمه خطابات ذات تماسك لغوي تام. لكن عند اليقظة - أي حينما يحلّي هذا الكون المتناسك مكانه لكون آخر (له منطق مختلف) -، يفقد ما كان «واضحاً» و«منطقياً» شفافيته. كذلك، عندما يتنبّه نائم صفحات قسم «سوان» الأولى من نعاسه، فإن موضوعة حلمه (وهي أن يكون كنيسة، لحنا رباعياً، تنافس فرانسوا الأول وشارل الخامس) «تبدأ في الاستغلاق» (عليه)، كما يحدث لأفكار وجود سابق بعد التقمص<sup>(31)</sup>. ومن ثم فال«خليط» ما دون اللساني ليس أبداً عند بروسست خطاب عميق قد يكون لامنطقياً، ولو كان عمق الحلم، وإنما هو وسيلة التصوير - بنوع من سوء الفهم العابر والحدودي - للتناقض بين منطقتين كلاهما واضح.

أما الخطاب «الخارجي» - أي وضع ما يسمى عادة بال«حوار»، حتى وإن استخدم أكثر من شخصيتين -، فنعرف أن بروسست ينمصل فيه انفصلاً تاماً عن الاستعمال الفلوييري للأسلوب غير المباشر الحر. وقد سجلت ماركريت ليس



مثالين أو ثلاثة عليه<sup>(32)</sup>، ولكنها أمثلة تظل استثنائية. فذلك التناقل الملبس للخطابات، ذلك الخلط بين الأصوات غريب جدا على أسلوبه، الذي هو هنا أكثر ارتباطا بالتمودج الجلزاسي، المتسم بغلبة الخطاب المنقول وما يسميه بروسست نفسه، بالـ«لغة الموضّعة» – أي الاستقلال اللغوي الممنوح للشخصيات، أو لبعض منها على كل حال :

ما أن بلزك قد احتفظ من بعض الجوانب بأسلوب غير منظم، فقد يمكن الظن بأنه لم يَسعَ في توضيح لغة شخصياته، أو بأنه عندما جعلها موضوعية، لم يتأكد أن يلفت النظر في كل دقيقة إلى ما كان يتميز به. إلا أن الأمر عكس ذلك تماما. فهذا الرجل نفسه الذي يعرض آراءه في التاريخ والفن، إلخ. عرضا سادجا، يخفي أعماق المقاصد ويترك حقيقة تصوير لغة شخصياته تتحدث بنفسها، بكيفية هي من الدقة بحيث يمكن ألا يفطن لها أحد، ولا يسعى في الإشارة إليها البتة. فعندما يُطلق السيدة ده روكان الجميلة، التي مع أنها پاريزية الروح، فهي زوجة والي الإقليم في أعين سكان تور، بما أن كل المزحات التي تمزحها على منزل آل روكرون مزحاتها هي وليست مزحات بلزك<sup>(33)</sup>.

وهذا الاستقلال يُعترض عليه أحيانا : فهو يبدو لـأندريه مالرو، مثلا، «نسيا تماما»<sup>(34)</sup>. ولا شك في أنه من المُفْرِط القول، مع كايثان بيكون (الذي يردُّ عليه مالرو هنا)، إن بلزك «يسعى في إعطاء كل شخصية صوتا شخصيا»، إذا كان الصوت الشخصي يعني الأسلوب الفردي الخاص. فـ«الكلمات المميزة للشخصية» تكون كذلك عند بلزك (كما عند جان – باتيست بوكلان مولير) بالمعنى أكثر منها بالأسلوب، والإلقاءات الأكثر تميزا (أي لهجة نوسينغن أو شموكه الألمانية أو لهجة الأم سيبو البوابة) هي لغات جماعية أكثر منها أساليب شخصية. ومع ذلك، فمجهود تصوير الخصائص المميزة للشخصية واضح ولهجة الشخصيات، سواء أكانت لهجة فردية أم لهجة مجتمعية، تبدو «موضّعة» فعلا، مع تفريق واضح بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات – وهكذا ربما يكون الأثر المحاكاتي عنده أكثر حدة مما لدى أي روائي آخر سابق له.

أما بروسست، فسيُدفع بالأثر إلى أبعد مدى، وبمجرد واقعة أنه سجّله وضخّم حضوره بعض التضخيم عند بلزك تُظهر جيدا ككلّ الالتواءات النقدية التي تنتمي

إلى هذا النوع، ما كان عليه موقفه الخاص. ولا شك في أن لا أحد قبله ولا حتى بعده، وفي أي لغة على ما أعلم، بالغ هذه المبالغة في «توضيع» أسلوب الشخصيات - بل في تفريده هذه المرة. لقد ألمعت في مكان آخر إلى هذا الموضوع<sup>(35)</sup>، الذي قد تقتضي الدراسة المستفيضة له تحليلاً أسلوبياً مقارناً لخطابات شارلوس، ونوريوا، وفرانسواز، إلخ.، مع إرجاعات محتومة إلى «نفسية» هذه الشخصيات - وقد تقتضي أيضاً مقارنة بين تقنية هذه المعارضات الخيالية (أو الخيالية جزئياً) وتقنية المعارضات الواقعية في رواية «قصية لوموان»\* وفي غيرها. وذلك ليس قصدنا هنا. بل حسبنا أن نذكر بأهمية الواقعة؛ ولكن علينا أيضاً أن نشير إلى تفاوت انتشارها. وبالفعل، فقد يكون من باب المغالاة والتسرع القول إن كل شخصيات بروس لها لهجة فردية، وكلها بالاستمرار نفسه والحدة نفسها. والحق أنها كلها تقريباً تنم، في لحظة ما على الأقل، عن سمة لغوية متواترة، عبارة خاطئة أو لهجية، أو موسومة مجتمعية، اكتساب أو اقتباس مميّز، زلة أو هفوة أو سقطّة موحية، إلخ؛ ويمكن القول إن أيّا منها لا تفلت من تلك الحالة الدنيا من العلاقة الإيجابية مع اللغة، اللهم إلا ما كان ربما من البطل نفسه، الذي يتحدث قليلاً جداً على كل حال بصفته بطلاً كذلك والذي إنما يقوم دوره هنا على الملاحظة والتعلم والاستمرار. وعلى مستوى ثان توجد الشخصيات الموسومة بسمة لغوية مكرورة، تلازمها ملازمة الشنونة أو العلامة الشخصية أو الجمعية أو العلامة الشخصية والجمعية معاً: تعابير أوديت الإنكليزية، أخطاء بازان، هوميديات بلوخ الطلابية المزعومة، ألفاظ سانيت المهجورة، أخطاء فرانسواز أو مدير باليلك اللفظية، توريات أوريان أو تعابيرها الريفية، لغة النوادي عند سان لو، أسلوب مدام ده سيفيني عند أم البطل وجدته، عيوب التلفظ عند الأميرة شرباطوف، بريوطي، فافنهايم، إلخ. وفي هذا يكون بروس أقرب إلى النموذج السبلاكي، وهذه الممارسة هي التي قلّدت منذئذ في أغلب الأحيان<sup>(36)</sup>. والمستوى الأعلى هو مستوى الأسلوب الشخصي بمعناه الحصري<sup>(37)</sup>، وهو أسلوب خاص ومستمر في آن واحد، كما نجده عند بريشو (حذقات أستاذ دهماوي وتعابير)، عند نوريوا (حقائق بديهية شبه رسمية وتعريضات دبلوماسيّة)، عند جويان (صفاء كلاسي)، عند لوكرانفان (أسلوب منحط)، ولاسيما عند شارلوس (بلاغة غاضبة). إن الخطاب «المؤسلب» هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب، حيث «يقلد» المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها

\* *L'affaire Lemoine*.

فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفة المعارضة، التي هي لهجية فردية دائما أكثر من النص الأصلي، كما يكون الـ«تقليد» دائما تصويرا ساخرا بتكديس السمات الخاصة وإبرازها. لذلك يَخْلَف لوكرانديان أو شارلوس دائما الانطباع بتقليد نفسيهما، وفي النهاية يرسم صورة ساخرة لنفسهما. ومن ثم يكون الأثر المحاكاتي في أوجه، بل في منتهاه : في النقطة التي تُجاوِر فيها «الواقعية» القصوى اللاواقع المحض. فجَدَّة السارد المعصومة تقول إن لوكرانديان يتحدث «كثيرا بعض الكثرة مثل كتاب»<sup>(38)</sup>. وبمعنى أوسع، إن هذا الخطر يتهدد كل محاكاة لغوية مفرطة الكمال، تنتهي بإلغاء نفسها بنفسها في دورانية الارتباط بصورتها - تلك الدورانية التي سبق أن أشار إليها أفلاطون : فلوكرانديان يتحدث كـلوكرانديان (أي كـپروست الذي يقلد لوكرانديان)، فيحيل الخطاب، في النهاية، على النص الذي «يستشهد» به (أي على النص الذي يشكله في الواقع).

ورما فسرت هذه الدورانية السبب الذي يجعل طريقة «تصوير الخصائص المميزة للشخصية» الفعالة كاستقلال الأسلوب، لا تصل عند پروست إلى حد تشكيل شخصيات جوهرية ومحددة بالمعنى الواقعي للفظة. ونعلم أن الـ«شخصيات» الـپروستية تظل، بل تزداد، على مر الصفحات غير قابلة للتحديد والإمساك بها، «كائنات هُروباً». وعدم تماسك سلوكها هو السبب الأساسي في هذا طبعاً، وهو سبب يدبره المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك لغتها المبالغ فيه لا يعوّض عن ذلك التلاشي النفسي، بل يبرزه في الغالب ويفاقمه : فلوكرانديان ونورپوا وحتى شارلوس لا يفلتون تماما من القدر النموذجي الذي هو قَدَر شخصيات ثانوية كمدير بالبيك أو سيلبيست ألباري أو خادم المقصورة پيريكو جوزيف وهو : التباسها بلغتها حتى أنها تُحْتَزَل فيها. إن أقوى وجود لفظي هو هنا علامة اختفاء ويدايتة. ففي منتهى الـ«توضيح» الأسلوب، تجد الشخصية الـپروستية هذا الشكل من الموت، الرمزي للغاية، وأعني : إلغاء نفسها بنفسها في خطابها الخاص.

## المنظور

إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا - أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار «وجهة نظر» مقيدة (أو عدم اختيارها) -، هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهتم التقنية

السردية، أكثرها خضوعاً للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية محققة، كفصول بيرسي لوبوك عن بلزاك أو فلوير أو ليون طولستوي أو هنري جيمس، أو فصل جورج بلن عن «تقييدات الحقل» عند ستندال<sup>(39)</sup>. غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساساً) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا صيغة (mode) وما أدعوه صوتاً (voix)، أي بين السؤال: مَنْ الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟ وهذا السؤال المختلف تماماً: مَنْ السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟ إننا سنعود فيما بعد إلى هذا التمييز الذي يبدو بديهياً، ولكنه مهمل كونياً تقريباً:

• ففي عام 1943 كان كلينث بروكس وروبرت بن وارن مثلاً<sup>(40)</sup> يعرضان - تحت مصطلح البؤرة السردية («focus of narration»)، المقترح صراحة (وينجاح كبير) بصفته معادلاً لـ«وجهة النظر» - تنميطة رباعي الأطراف يلخصه الجدول الآتي (والترجمة لي):\*

أحداث ملاحظة من الخارج	أحداث محللة من الداخل	
2- شاهد يحكي قصة البطل	1- البطل يحكي قصته	سارد حاضر بصفته شخصية في العمل
3- المؤلف يحكي القصة من الخارج	4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	سارد غائب بصفته شخصية عن العمل

\* م.ع. - نورد هنا ترجمة حرفية للأصل الأمريكي للجدول:

ملاحظة خارجية للأحداث	تحليل داخلي للأحداث	
2 - شخصية ثانوية تحكي قصة الشخصية الرئيسية	1 - الشخصية الرئيسية تحكي قصتها	سارد شخصية في القصة
3 - المؤلف مُلاحَظ يحكي القصة.	4 - المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	سارد ليس شخصية في القصة

إلا أنه يبدو طبعاً أن الحدَّ العموديَّ الفاصل هو وحده الذي يهم «وجهة النظر» (الداخلية أو الخارجية)، بينما ينصبُّ الحدُّ الأفقيُّ الفاصل على الصوت (أي هوية السارد)، دون أي اختلاف حقيقي في وجهه. انظر بين 1 و 4 (لنقل : أدولف وأرماني) ولا بين 2 و 3 (جورج واطسن الذي يروي عن شيرلوك هولمز، وأكاتا كريستي التي تروي عن هركول پوارو).

• ويميّز ف.ك. شتاتسل، عام 1955، بين ثلاثة أنماط من «الحالات السردية» الروائية : *auktoriale Erzählsituation*، التي هي حالة المؤلف «العليم» (نمط : رواية «طوم دجونز»\*) ؛ *Ich Erzählsituation*، التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات (نمط : رواية «موبي ديك»\*) ؛ *personal Erzählsituation*، التي هي حكاية تُحكى «بضمير الغائب» وفقاً لوجهة نظر إحدى الشخصيات (نمط : رواية «السفراء»\*)<sup>(41)</sup>. هنا أيضاً، ليس الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة اختلافاً في «وجهة النظر» (في حين تتحدد الأولى وفقاً لذلك المقياس)، ما دام إسماعيل وستريدلر يشغلان في الحقيقة الموقع البؤري نفسه من الحكايتين، مع فارق واحد هو أن السارد عملياً في إحدهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى «مؤلف» غائب من القصة.

• أما نورمان فريدمان، فقد قدّم في السنة نفسها تصنيفاً أكثر تعقيداً يتكون من ثمانية أطراف هي : نمطان من السرد «العليم» بـ«تدخلات مؤلفين» أو دونها (هنري فيلدينك أو طوماس هاردي) ؛ ونمطان من السرد «بضمير المتكلم»، أنا – الشاهد (جوزيف كونراد) أو أنا – البطل (ديكنز، رواية «الآمال العريضة»\*) ؛ ونمطان من السرد «العليم، الانتقائي»، أي ذي وجهة نظر ضيقة، «متعددة» (فيرجينيا وولف، رواية «نزهة إلى المنارة»\*)، أو وحيدة (جيمس جويس، رواية «صورة الفنان في شبابه»\*) ؛ وأخيراً، نمطان من السرد الموضوعي تماماً، والذي غطاه الثاني افتراضي فضلاً عن أنه يصعب تمييزه عن الأول، وهما : الـ«نمط المسرحي» (إرنست همنكواي، أقصوصة «تلال كفييلة بيضاء» ) والـ«كاميرا»، التي هي

- \* Tom Jones.
- \* Moby Dick.
- \* The Ambassadors.
- \* Great Expectations.
- \* To the Lighthouse.
- \* Portrait of the Artist.

تسجيل مطلق، دون انتقاء ولا تنظيم<sup>(42)</sup>. ومن الواضح تماماً أن التمثيلين الثالث والرابع (كونراد وديكنز) لا يتميزان عن الأنماط الأخرى إلا بكونهما حكايتين مصوغتين «بضمير المتكلم»، والاختلاف بين التمثيلين الأولين (تدخلات مؤلف أو عدمها : فيلدينك أو هاردي) هو اختلاف في الصوت مرة أخرى، بما أنه يُهمُّ السارد وليس وجهة النظر. ونذكر بأن فريدمان يصف نمطه السادس (رواية «صورة الفنان في شبابه») بأنه «قصة ترويها شخصية، ولكن بضمير الغائب»، وهي صيغة تنم عن خلط واضح بين الشخصية البؤرية (وهي ما كان هنري جيمس يسميه «عاكسا») والسارد.

• وترد هذه المماثلة نفسها، المتعمدة طبعاً، عند واين بوث، الذي يطلق عام 1961 عنوان «المسافة ووجهة النظر» على بحث كرسه في الواقع لقضايا الصوت (التمييز بين المؤلف الضمني والسارد - الذي هو سارد مُمسَّح أو غير مُمسَّح وثقة أو غير ثقة)، كما يعلن ذلك صراحة من جهة أخرى وهو يقترح «تصنيفاً أغنى لمتغيرات أصوات المؤلف»<sup>(43)</sup>. ويضيف بوث قائلاً : «إن ستريلدور «يسرد» معظم قصته الخاصة به، حتى وإن دُلَّ عليه بضمير الغائب» : فهل وضعه مطابق والحالة هذه لوضع كايوس يوليوس قيصر في كتاب «تعليقات على حرب الغال»<sup>(44)</sup> ؟ إننا نتبين المصاعب التي يؤدي إليها الخلط بين الصيغة والصوت.

• وأخيراً، تبنى برثيل رومبرك تنميط شتاتسل، عام 1962، وأكمله بأن أضاف إليه تنميطة رابعا هو : الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي (وهو النمط السابع عند فريدمان)<sup>(44)</sup>؛ الأمر الذي استتبع هذا التقسيم الرباعي : (1) حكاية ذات مؤلف عليم ؛ (2) حكاية ذات وجهة نظر ؛ (3) حكاية موضوعية ؛ (4) حكاية بضمير المتكلم - حيث يشذ النمط الرابع بوضوح عن مبدأ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى. وربما أدخل بورخيس هنا فئة خامسة، من نمط صيني، هي : الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً.

حقاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميط للـ«حالات السردية» يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معا ؛ لكن ما ليس شرعياً، هو تقديم مثل هذا

• م.ع. - الترجمة الحرفية للأصل الأمريكي هي : «تصنيفاً أغنى للأشكال التي يمكن أن يتخذها صوت المؤلف».

\* *Commentarii de bello gallico*.

التصنيف تحت مقولة «وجهة النظر» وحدها، أوجد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألا تُمَحَصَّ إلا التحديدات الصيغية تماماً، أي تلك التي تهم ما يُسمَّى عادة «وجهة النظر»، والـ«رؤية» أو الـ«منظرة» حسب جان بيرون وتزفيتان طودوروف<sup>(45)</sup>. وبما أن هذا الحصر مسلّم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميط ثلاثي الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقْد الأنكلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بيرون «رؤية من خلف» ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية : سارد < شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) ؛ وفي الثاني، سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) - وهذه هي الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب لوبوك أو ذات «الحقل المقيد» حسب بُلَن، والتي يسميها بيرون الـ«رؤية مع» ؛ وفي الطرف الثالث، سارد > شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد «الموضوعي» أو «السلوكي»، والذي يسميه بيرون «رؤية من الخارج». وتحاشيا لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبشير<sup>(46)</sup> الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين : «بؤرة السرد»<sup>(47)</sup>.

## التبشيرات

هكذا سنطلق على النمط الأول (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً) اسماً جديداً هو الحكاية غير المبارة، أو ذات التبشير الصفر. وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبشير الداخلي، سواء أكان (أ) ثابتاً - مثال مقبول : رواية «السفراء»، حيث يمر كل شيء من خلال ستريذر ؛ بل رواية «ما كانت ميزي على علم به»<sup>\*</sup>، التي لا نكاد نبرح فيها أبداً وجهة نظر الفتاة الصغيرة، التي يبدو «تقييد حقل»ها مشهدياً خصوصاً في قصة الراشدين هذه التي هي قصة تغيب عنها دلالتها، أم (ب) متغيراً - كما في رواية «مدام بوفاري»، حيث الشخصية البؤرية هي أولاً شارل، ثم إيمّا، ثم شارل مرة ثانية<sup>(48)</sup> ؛ أو، بكيفية أسرع وأخفى، كما عند ستندال - أم (ج) متعدداً - كما في الروايات الترسلية، التي يمكن فيها التصدي

\* What Maisie Knew.

للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة<sup>(49)</sup> ؛ ومن المعلوم أن قصيدة روبرت براوفينك السردية «الحاتم والكتاب» \* (والتي تروي عن قضية جنائية يَنْظُر إليها القاتل، فالضحايا، فالدفاع، فالانهايم، إلخ. على التوالي) قد بدت خلال بضع سنوات مثالا مقبولا على هذا النمط من الحكاية<sup>(50)</sup>، قبل أن يحل محلها في نظرنا الشريط السينمائي «*رأشوفون*». وسيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات التعبير الخارجي، التي أشاعتها في فترة ما بين الحربين العالميتين روايات *ضاميل هائم*، التي يتصرف فيها البطل أمانا دون أن يُسَمَّحَ لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وكذا بعض أقاصيص *همنكووي*، كأقصوصة «القتلة»، بل أقصوصة «تلال كفييلة بيضاء»، التي تدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. لكنه قد لا ينبغي حصر هذا النمط السردى في هذا الإنجاز الأدبي وحده : فـ *ميشيل ريمون* يلاحظ بحق أن المؤلف، في رواية الحكمة أو المغامرة «التي ينشأ فيها الاهتمام من وجود سر ما»، «لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه»<sup>(51)</sup> ؛ والواقع أن عددا ضخما من روايات المغامرات، من ولتر سكوت إلى جول فيرن مروراً بـ *الكسندر ديماء*، تتناول صفحاتها الأولى بتعبير خارجي. انظر كيف يُتفحص فيليبس فوك من الخارج أولا، بنظرة معاصريه الحائرة، وكيف سيُكتَم سرُّه اللابشري حتى الحادثة التي ستكشف كرمه<sup>(52)</sup>. لكن روايات «جدية» كثيرة من القرن التاسع عشر تمارس هذا النمط من الاستهلال اللغزي : مثال ذلك، عند بلزاك، رواية «الجلد الخبيب» أو رواية «الوجه الآخر للتاريخ المعاصر»\*، بل رواية «ابن العم يون»\*، التي يوصف فيها البطل ويُتابع لمدة طويلة بصفته شخصا مجهولا ذا هوية إشكالية<sup>(53)</sup>. ويمكن بواعث أخرى أن تبرر اللجوء إلى هذا الموقف السردى، كداعي اللياقة (أو اللعب الخبيث بعدم اللياقة) فيما يخص مشهد العربة في رواية «مدام بوقاري»، والذي يُروى كله من وجهة نظر شاهد خارجي بريء<sup>(54)</sup>.

وكما يثبت هذا المثال الأخير فعلا، فإن التحيز للتعبير ليس ثابتا بالضرورة على مدى حكاية بأكملها، والتعبير الداخلي المتغير – وهي عبارة مرنة كثيرا سلفا – لا ينطبق على رواية «مدام بوقاري» كلها : فليس مشهد العربة هو وحده المأثر بتعبيرا خارجيا، بل سبق أن سنحت لنا الفرصة لكي نقول إن لوحة *يونيقل* التي

\* *The Ring and the Book*.

\* *L'Envers de l'histoire contemporaine*.

\* *Le Cousin Pons*.



تفتح القسم الثاني من هذه الرواية ليست أكثر خضوعاً للتبشير من معظم الأوصاف السبلازاكسية<sup>(55)</sup>. ومن ثم فعبارة التبشير لا تنصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً<sup>(56)</sup>. ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده. فيمكن تبشيراً خارجياً على شخصية أن يتحدد أحياناً بأنه تبشير داخلي على شخصية أخرى : فالتبشير الخارجي على فيلياس فوك هو أيضاً تبشير داخلي على پاسپارتو الذي أذهله سيده الجديد، والسبب الوحيد في الاختصار على الطرف الأول هو كون فيلياس بطلاً، وهو وضع يختزل پاسپارتو في دور شاهد. وهذه الازدواجية (أو المعكوسية) تلمس أيضاً عندما لا يُشخص الشاهد، بل يظل ملاحظاً لا-شخصياً عائماً، كما في بداية رواية «الجلد المحبب». كذلك، فإن الفصل بين تبشير متغير وعدم - تبشير أمرٌ يصعب تحقيقه أحياناً، بما أن الحكاية غير المبارة يمكن أن تُحل في أغلب الأحيان بصفتها حكاية متعددة البؤر كما يهوى المرء، وذلك بمقتضى مبدأ من استطاع الكثير أمكنه اليسير (وعلياً ألا ننسى أن التبشير تقييدٌ أساساً، على حد تعبير بلن) ؛ ومع ذلك، لا أحد يستطيع أن يخلط في شأن هذه النقطة بين طريقة فيلدينك وطريقة ستندال أو فلوبيير<sup>(57)</sup>.

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن ما نسميه تبشيراً داخلياً قلما يُطبق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استبعاداً صارماً تماماً ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً. ومن ثم لا وجود لتبشير داخلي بالمعنى الحصري في منطوق كهذا الذي يخبرنا فيه ستندال بما يفعله فابريس ضيل ضونكو ويفكر فيه :

سقط فابريس من على حصانه وأخذ يد الجثة التي هزها بشدة، دون تردد، ولو أنه مستعد لأن يُسليم الروح من التفرز ؛ ثم ظل مُسمرّاً كالنموك ؛ كان يحس بأنه لا يقوى على ركوب حصانه ثانية. وكان ما يربيه خصوصاً هو تلك العين المفتوحة.

وبالمقابل، فإن التبشير كامل في المنطوق التالي، الذي يكتفي بوصف ما يراه بطله :

كانت الرصاصة، التي دخلت من جهة أنفه، قد خرجت من الصدغ الآخر، وكانت تشوه هذه الجثة تشوها بشعا؛ فقد ظلت بعين مفتوحة<sup>(58)</sup>.

وقد سجل جان بويون هذه المفارقة بدقة دقيقة عندما كتب أن الشخصية، في الـ«رؤية مع» :

لا تُرى في سريرتها، لأنه قد يكون علينا أن نخرج منها في حين نستغرق فيها، بل تُرى في الصورة التي تكوّننا لنفسها عن الآخرين، الذين يشقون نوعا ما في هذه الصورة. والخلاصة أننا ندركها كما ندرك أنفسنا في وعينا المباشر للأمور ولواقفنا مما يحيط بنا - ما يحيط بنا وليس في ذواتنا. وبالنتيجة، يمكن القول ختاماً إن رؤية الآخرين في صورة ليست نتيجة لرؤية الشخصية المركزية «مع»، وإنما هي تلك الرؤية «مع» نفسها<sup>(59)</sup>.

ولا يُحقّق التعبير الداخلي تحقيقاً تاماً إلا في الحكاية ذات «المونولوج الداخلي»، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية «الغيرة»<sup>\*</sup>. لـ«ألان روب - كروييه»<sup>(60)</sup>، حيث تُحصّر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحده، ولا تُستبطل إلا منه. ومن ثم سنستعمل مصطلح «التعبير الداخلي» بمعناه الأقل صرامة بالضرورة - ذلك المصطلح الذي أبرز رولان بارت مقياسه الأدنى في تعريفه لما يسميه الصيغة الشخصية للحكاية<sup>(61)</sup>. ويرى بارت أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردى قيد الدرس بضمير المتكلم (إن لم يسبق أن كُتِبَ به) دون أن تتسبب هذه العملية في «أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات» : هكذا يمكن ترجمة جملة من مثل «لمح جيمس بوند رجلاً في حوالي الخمسين من عمره، لا يزال يبدو شاباً، إلخ.» إلى ضمير المتكلم («لَمَحْتُ، إلخ.» - ومن ثم تنتمي، في نظرنا، إلى التعبير الداخلي. وبالعكس، فإن جملة مثل «بَكدَا رَينَ قطع الثلج في الكأس وقد أوحى لجوند إلهاماً مفاجئاً» لا يمكن ترجمتها إلى ضمير المتكلم دون تناقض دلالي واضح<sup>(62)</sup>. ونكون هنا بصدد حالة نمطية من التعبير الخارجي، بسبب جهل السارد البين لأفكار البطل الحقيقية. لكنه لا ينبغي لسهولة هذا المقياس العملي تماماً أن تغرينا بالخلط بين مقام التعبير ومقام السرد، اللذين يظلان متمايزين حتى في

\* La Jalousie.

حكاية «بضمير المتكلم»، أي حتى عندما يضطلع شخص واحد بهذين المقامين (إلا عندما تكون الحكاية بضمير المتكلم مونولوجا داخليا بصيغة الحاضر). فعندما يكتب مارسيل :

لحقت رجلا في حوالي الأربعين من عمره، طويل القامة، ضخم الجثة، أسود الشاربين، كان يحدق إليّ بعينين وسعهما الانتباه، وهو يضرب سريره بمخيزرانة ضربا عصبيا<sup>(63)</sup>،

فإن التطابق من حيث «[ضمير] الشخص» بين مراقب بالييك (البطل) الذي يلح غريبا والرجل الناضج (السارد) الذي يروي هذه القصة بعد عشرات السنين ويعرف جيدا أن ذلك الغريب كان هو شارلوس (ويعرف كل ما يدل عليه موقفه)، تطابق لا ينبغي أن يجلب الاختلاف في الوظيفة، والاختلاف - الذي يهنا هنا على الخصوص - في الخبر. إن السارد يكاد دائما «يعلم» أكثر من البطل، حتى ولو كان هو البطل ؛ ومن ثم فالتعبير على البطل هو عند السارد تقييد اصطناعي للحقل سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب. وسندرس ثانية عما قريب هذه المسألة الحاسمة بصدد المنظور السردى عند بروسست، لكننا لا نزال في حاجة إلى تعريف مفهومين لا غنى عنهما لتلك الدراسة.

### التغيرات

يمكن تحليل تغيرات «وجهة النظر» التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التعبير، كذلك التبديلات التي سبق أن صادفناها في رواية «مدام بوفاري» ؛ وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبغير متغير، عن علم عليم مع تقييدات جزئية للحقل؛ إلخ. وهذا تحيز سردي يمكن الدفاع عنه تمام الإمكان، ومعيار التماسك الذي يُعَلَى النقْد ما بعد الجيمسسي من شأنه معيار واضح الاعتبارية. فلوربوك ينص على أن يكون الروائي «وفيا لتحيز ما، وأن يحترم المبدأ الذي تبناه»<sup>(64)</sup>، لكن لماذا لا يكون هذا التحيز هو الحرية المطلقة وعدم التماسك ؟ لقد برهن إدورد موركان فورستر<sup>(65)</sup> وهو ث جيداً على تفاهة القواعد الجيمسسية المزعومة، ومن يستطيع اليوم أن يحمل مؤاخذات جان بول سارتر لفرانسوا مورياك على محمل الجد؟<sup>(66)</sup>.

لكن تبديلا للتعبير، ولاسيما إذا عُزِل في سياق متناسك، يمكن أيضا أن يحلّل بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة - كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمية، أو نشازا مكروراً أيضاً، أن يُحدّدا في توليفة موسيقية كلاسية بأنهما تعديل أو تغيير دون أن يُشكّك في النغمية العامة. ومن ثم ساستعمل المعنى المزدوج لكلمة *mode* [صيغة/مقام موسيقي]، التي تحيلنا على النحو والموسيقى معا، فأطلق عموماً اسم التغيرات على هذه الحُروق المعزولة، عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة [المقام الموسيقي المهيمن] ملائماً. ويقوم نمطا التغير المعقولان إما على إعطاء خبر أقل من اللازم مبدئياً، وإما على إعطاء خبر أكثر من المسموح به مبدئياً في شفرة التعبير التي تتحكم في المجموع. ويحمل النمط الأول اسماً في البلاغة، سبق أن صادفناه في معرض حديثنا عن المفارقات الزمنية التكميلية<sup>(67)</sup>، وهو: الإسقاط الجانبي أو *paralipse* [النقصان]، ولا يزال الثاني لا يحمل اسماً؛ وسنسميه *paralepse* [الزيادة]، ما دام الأمر لم يعد يتعلق هنا بترك (*lipse* -، من *leipo*) خبر قد ينبغي أخذه (وإعطاؤه)، بل يتعلق على العكس من ذلك بأخذ (*lepse* -، من *lambano*) وإعطاء خبر قد ينبغي تركه.

ونذكر بأن النمط الكلاسي للنقصان هو، في شفرة التعبير الداخلي، إسقاط عمل أو فكرة مهمة للبطل البؤري، لا يمكن أن يجهلها البطل ولا السارد، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القاري. ونعرف كيف استعمل مستندال هذا المحسن<sup>(68)</sup>، ويشير جان بويون هذه الواقعة بالضبط في معرض حديثه عن «الرؤية مع»، التي يبدو له عيئها الرئيسي هو أن الشخصية تكون فيها معروفة أكثر مما ينبغي مقدماً ولا تدخر أي مفاجأة - الأمر الذي يستتبع هذا الإجراء الذي يراه بويون غير موفق، وهو: الإسقاط الإرادي. وفيما يأتي مثال تقريبي: إخفاء مستندال، في رواية «أرمافس»، عبر كثير من مونولوجات البطل الكاذبة، لفكرة ذلك البطل الرئيسية، التي لا يمكن طبعاً أن تفارقه لحظة واحدة، ألا وهي: عجزه الجنسي. ويقول بويون إن ذلك التكميم قد يكون طبيعياً لو رُئي أوكتاف من الخارج،

لكن مستندال لا يبقى في الخارج؛ بل يقوم بتحليل نفسية، وحينئذ يصبح من العبث أن يخفي ما يجب على أوكتاف نفسه أن يعلمه علم اليقين؛ فإذا كان حزينا، فهو يعلم سبب ذلك، ولا يمكنه أن يستشعر

هذا الحزن دون أن يفكر فيه ؛ ومن ثم قد يتحتم على مستدال أن يُطلعنا عليه - وهو ما لم يكن يفعله للأسف ؛ إنه يحصل عندئذ على أثر مفاجأة عندما يكون القارئ قد فهم، لكن ليس الهدف الأساسي من شخصية روائية أن تكون لغزا<sup>(69)</sup>.

نرى أن هذا التحليل يفترض حسما لمسألة لم يُحسم فيها تماما، ما دامت عُنَّة أوكثاف ليست معطى من معطيات النص بالضبط، لكن لا أهمية لذلك هنا : فلنأخذ المثال وفرضيته. إن هذا التحليل يتضمن أيضا أحكاما سأحترس من تبنيها. لكنه يمتاز بوصف دقيق للظاهرة - التي ليست، بالطبع، حكرا على مستدال. فرولان بارط، في معرض حديثه عما يسميه «اختلاط النسقين»، يشير بحق إلى الـ«خداع» الذي يقوم عند أكاثاكريستي على تبخير حكاية كرواية «لغز ستافورد»\* أو رواية «مقتل رودجر أكرويد»\* على القاتل وهو يسقط ذكرى القتل وحدها من «أفكار»<sup>(70)</sup> ؛ ونعرف أن الرواية البوليسية الأكثر كلاسية، ولو أنها تُبأر عموما على الشرطي المحقق، تخفي عنا في أغلب الأحيان جزءا من اكتشافاته واستقرائاته حتى الانكشاف النهائي<sup>(71)</sup>.

ويمكن التغير المعاكس، وهو فرط الخبر أو الزيادة، أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تُحكى عموما بتبشير خارجي : يمكن أن تُعتبر من هذا النوع، في مستهل رواية «الجلد الحبيب»، منطوقات مثل : «لم يدرك الفتى هلاكه...» أو «تظاهر بمظهر انكليزي»<sup>(72)</sup> التي تتقابل مع التحيز الجلي جدا للرؤية الخارجية المتبناة حتى ذلك الحين، والتي تمهد لانتقال تدريجي إلى التبشير الداخلي. ويمكن الزيادة أن تقوم أيضا في تبشير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشخصية البؤرية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه. وسننتع بذلك صفحة من رواية «ما كانت ميزي على علم به» مكرسة لأفكار السيدة فارانج، التي لا تستطيع ميزي أن تعلمها :

كانت تعلم باقتراب اليوم الذي قد نحس فيه من المتعة في قذف ميزي إلى أيها بأكثر مما نحس به في اختطافها منه<sup>(73)</sup>.

\* *The Sittaford Mystery*.

\* *The Murder of Roger Ackroyd*.

آخر ملاحظة عامة قبل العودة إلى الحكاية الجبرومستية : لا ينبغي الخلط بين الخبر الذي تقدمه حكاية مبالغة والتأويل الذي يُطلَب من القارئ أن يؤوله به (أو يؤوله به دون أن يُطلَب منه ذلك). وقد لوحظ غالبا أن ميزي ترى أو تسمع أمورا لا تفهمها، ولكن القارئ يستمرزها دون مشقة. ويمكن عيني شارلوس «اللتين وسّعهما الانتباه» واللتين تنظران إلى مارسيل في بالييك، يمكنهما أن تكونا للقارئ المطلع علامة، تفوت البطل تماما على العكس من ذلك، كمجموع سلوك البارون تجاهه حتى قسم «سدوم». ويحلل برتيل روميرك حالة رواية لسجون فيليبس ماركاند، هي «ه.م. بولهام، المحترق»<sup>\*</sup>، يحضر فيها السارد - وهو زوج مفعم بالثقة - مشاحنات بين زوجته وصديق له، يحكيها دون أن يسيء الظن، لكن دلالتها لا يمكن أن تفوت أقل القراء براعة<sup>(74)</sup>. هذا الإفراط في الخبر الضمني حول الخبر الصريح يؤسس مجموع لعبة ما يسميه بارط القرائن<sup>(75)</sup>، والتي تشتغل أيضا في التبعية الخارجي : ففي أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء» ينقل همنكووي الحديث بين شخصيته وهو يمتنع عن تأويله كل الامتناع : هكذا يبدو الأمر هنا وكأن السارد، كبطل ماركاند، لا يفهم ما يحكيه ؛ وهذا لا يمنع القارئ البتة من تأويله طبقا لمقاصد المؤلف، كما يحدث كلما كتب روائي «شعر بعرق بارد ينضح من ظهره» فترجمه نحن دون تردد : «كان خائفا». إن الحكاية تقول دائما أقل مما تعلم، ولكنها تُطْلَع غالبا على أكثر مما تقول.

### التعددية الصيغية

لنكرر مرة أخرى أن استعمال «ضمير المتكلم»، وبعبارة أخرى أن اتماهي بين شخص السارد والبطل<sup>(76)</sup>، لا يستتبع البتة تبعية للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط «السيرة الذاتية»، سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له «طبيعة» - بسبب تماهيه مع البطل، بالذات - أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية «بضمير الغائب». فعند ترينترام شاندي من عدم التحفظ في الخلط بين عرض «آرائه» (وبالتالي معارفه) الراهنة وحكاية «حياته» الماضية، أقل مما عند فيلدنك في الخلط بين عرض آرائه وحكاية حياة طوم جونز. ومن ثم فالحكاية اللاشخصية تميل إلى التبعية الداخلي

\* H.M. Pulham, Esquire.

بمجرد ميلها (إن كان ذلك ميلاً) إلى التحفّظ ومراعاة ما قد يسميه سارتر بـ«حرية» شخصياته (أي جهلها). وليس للسارد السيري الذاتي أي مبرر من هذا النوع ليفرض الصمت على نفسه، بما أنه غير ملزم بأي تحفظ من نفسه. والتبشير الوحيد الذي عليه أن يراعيه يتحدد بالقياس إلى خبره الحاضر بصفته ساردا وليس بالقياس إلى خبره الماضي بصفته بطلاً<sup>(77)</sup>. ويمكنه - لو شاء - أن يختار هذا الشكل الثاني من التبشير (الذي هو التبشير على البطل)، ولكنه ليس مجبراً عليه البتة؛ ولو تم هذا الاختيار لأمكن اعتباره نقصاناً هو أيضاً، ما دام السارد يضطر، لكي يقتصر على الأخبار التي يحتفظ بها البطل لحظة العمل، إلى أن يلغي كل الأخبار التي حصل عليها بعد ذلك، والتي هي أساسية في الأغلب الأعم.

ومن الواضح (وقد سبق أن صادفنا مثالا على ذلك) أن بروسست قد التزم إلى حد كبير بذلك التقيد المبالغ فيه، وأن الصيغة السردية لرواية «بجحا...» هي في الغالب تبشير داخلي على البطل<sup>(78)</sup>. فـ«وجهة نظر البطل» عموماً هي التي تتحكم في الحكاية، بقيوده الحقلية وجهالاته المؤقتة بل وما يعتبره السارد في ذاته تهورات الشباب، بل سذاجات، بل «أوهاماً عليه أن يتخلى عنها». وقد ألح بروسست، في رسالة شهيرة إلى جاك ريفير، على اهتمامه بإخفاء كُنْه فكرته (التي تنهاى هنا مع فكرة مارسيل - السارد) حتى لحظة الانكشاف النهائي. فالفكرة الظاهرية في الصفحات الأخيرة من قسم «سوان» (والتي نتذكر عنها مع ذلك أنها تروي عن تجربة حديثة العهد تماماً مبدئياً) هي، كما يقول بقوة :

نقيض خلاصتي. إنها مرحلة، ذات مظهر ذاتي وانفعالي، في اتجاه أكثر الخلاصات موضوعية وإيمانا. ولو استنتج منها أن فكرتي شكية ضجرة، لكان ذلك تماماً كما لو أن مُشاهداً رأى - في نهاية المشهد الأول من أوبرا «پارسیفال» - شخصية لم تفهم شيئاً من الحفلة فطردها كغيرها من الضجرات، فافتراض هذا المُشاهد أن فاكتر قصد أن سلامة الطوية لا تُفني إلى شيء.

وبالمثل، فإن تجربة حلوى المادلين (التي هي أيضاً حديثة العهد مع ذلك) منقولة في قسم «سوان»، ولكنها غير مفسّرة، ما دام السبب العميق لمتعة التأبه غير مكشوف : «لن أفسرها إلا في نهاية المجلد الثالث». أما الآن، فيجب مراعاة جهل البطل ومُدّارة تطوّر فكرته وعمل الموهبة البطيء :

لكن هذا التطور لفكرة من الفكر، لا أريد أن أحلله تحليلاً تجريدياً بل أريد أن أعيد خلقه، أن أحياه. ولذلك فأنا مجبر على تصوير الأخطاء، دون الاعتقاد بأن علي أن أقول إنني أعتبرها أخطاء ؛ وإذا ظن القارئ أنني أعتبرها حقيقة، فتلك غلطتي. وسيؤكد المجلد الثاني سوء الفهم هذا. وأتمنى أن يبدده المجلد الأخير<sup>(79)</sup>.

ونحن نعلم أن المجلد الأخير لم يبدد سوء الفهم هذا كله. فهذا خطرُ التعبير الواضح، الذي كان ستتدال يتظاهر بحماية نفسه منه بواسطة هوامش في أسفل الصفحة : «إنه رأي البطل، الذي جُنَّ والذي سيُصلح غلطه».

وبالطبع، فالأساسي - أي تجربة التذكر اللاإرادي، والموهبة الأدبية المرتبطة به - هو الذي كان بروسست أكثر دأباً على تهيهء التعبير عليه، بما أنه يحظر على نفسه كل إشارة مبتسرة، كل تشجيع غير متحفظ. إن «مَحَن» عجز مارسيل عن الكتابة، ووليعه الزمن بالفنون، ونفوره المتزايد من الأدب، لا تني تترآم حتى الانقلاب المذهل في فناء قصر كيرمانت - وهو مذهل، لأن التشويق قد دُبِّر طويلاً من طريق تبعر دقيق جداً على هذه النقطة. لكن مبدأ عدم التدخل ينصب أحياناً على مواضيع أخرى كثيرة - كاللواط، مثلاً، الذي يظل في نظر القارئ والبطل معاً، قارة يصادفها كثيراً ولكنه لا يتعرفها أبداً حتى الصفحات الأولى من قسم «سدوم»، وذلك بالرغم من مشهد مونجوقان المنذر.

ولاشك في أن أضخم استثمار لهذا التحيز السردى (أي التبشير على البطل) هو الكيفية التي تُتناوَل بها غراميات البطل وأيضاً غراميات ذلك البطل من الدرجة الثانية الذي هو سوان في قسم «حب لسوان». ويستعيد التبشير الداخلي هنا ثانية الوظيفة النفسية التي كان قد أعطاها إياه الأب بريقو في روايته «مانون ليسكو» \* : فالتبني المنظم لـ«وجهة نظر» أحد المحرّكين يسمح لمؤلف بأن يهمل مشاعر الآخر إهمالاً يكاد يكون مطبقاً، وبأن يشكل له بالتالي شخصية ملغزة غامضة، بما قل من الجهد، وهي تلك الشخصية ذاتها التي سيخلق لها بروسست تسمية «الكائن الهروب». ونحن لا نعرف عن «الحقيقة» الداخلية لأوديت أو جيلبيرت أو ألبيرتين، في كل مرحلة من هوائهن، أكثر مما يعرفه عنها سوان أو مارسيل ؛ ولا شيء يمكن أن يكون أكثر

\* Manon Lescaut.



فعالية في توضيح «ذاتية» الحب الجوهري حسب پروست من ذلك التلاشي الدائم لموضوعه : فالكائن الهروب هو الكائن المحبوب بطبعه<sup>(80)</sup>. إننا لن نكرر هنا قائمة الحادثات (أول التقاء بحجيلبيرت، اعترافات ألييرتين الكاذبة، حادث السرنجات، الخ...). التي سبق أن ذكرناها في معرض حديثنا عن الاسترجاعات ذات الوظيفة التصحيحية والتي لن يكتشف البطل - ومعه القارئ - دلالتها الحقيقية إلا بعد ذلك بوقت طويل.

ويجب أن نضيف إلى أشكال الجهل وسوء الفهم المؤقتة هذه نقاطا من الغموض النهائي، يلتقي فيها منظور البطل ومنظور السارد ؛ هكذا لن نعرف أبدا ما كانت عليه مشاعر أوديت «الحقيقية» تجاه سوان، أو مشاعر ألييرتين «الحقيقية» تجاه مارسيل. وتزوّدنا صفحة من كتاب «الفتيات المزهريات» بمثال يوضح جيداً هذا الموقف الاستفهامي نوعاً ما الذي تفقه الحكاية من تلك الكائنات المستغلفة، عندما يتساءل مارسيل، الذي صرفته ألييرتين، عن السبب الذي جعل الفتاة ترفض له قبلة بعد سلسلة من التمهيدات الواضحة غاية الوضوح :

...موقفها في ذلك المشهد، لم أتمكن من تفسيره لنفسي. فقيماً يخص فرضية انها مُطلقة العفة (وهي فرضية كنت قد فسرْتُ بها أولاً العنف الذي كانت قد رفضت به ألييرتين أن أقبلها وأضاجعها، مع أنها لم تكن ضرورية البتة لتصوّري صلاح صديقتي وشرّفها الأساسي)، فإنني لم أكن أكف عن تصحيحها مرة بعد مرة. كانت هذه الفرضية مناقضة تماماً للفرضية التي وضحتها أول يوم رأيت فيه ألييرتين ! ثم كانت كثير من الأفعال المختلفة - التي تنم كلها عن لطافة نحوي (وهي لطافة رقيقة، حزينة أحياناً، قلق، غَيْرِي من تفضيلي لأنفسي) - تحيط من كل الجوانب بإيماءة الجفاء التي كانت قد دقت بها الناقوس، هرباً مني. فلماذا كانت قد طلبت مني إذن أن آتي لأقضي الأمسية بجانبها ؟ ولماذا كانت تتحدث لغة الود باستمرار ؟ إلآّ تستند الرغبة في رؤية صديق وفي الخشية من أن يفضل عليك صديقتك وفي السعي في إرضائه وفي إخباره روايتي بأن الآخرين لن يعرفوا أنه قضى الأمسية عندك، إذا رفضت له سعادة في مثل هذه البساطة وإذا لم يكن ذلك يسرُّك ؟ لم أكن أستطيع أن أظن، على كل حال، أن فضيلة ألييرتين قد بلغت ذلك الحد، وكنت قد أخذت في التساؤل هل كان لنعمة مبرّر تأنق، كرائحة كريهة مثلاً تظن أنها تنبعث

منها وتحشى أن تقيظني بها، أو ميرر جبن، لو ظننت مثلاً، في جهلها بوقائع الحب، أن حالة ضعفي العصبي قد تكون شيئاً مُعدياً يمكن أن يُنقل إليها بالقبلة<sup>(81)</sup>.

إن قرائن التبشير هي التي يجب أن نوّول بها مرةً أخرى تلك الانفتاحات على نفسية الشخصيات الأخرى غير البطل، التي تتمهد الحكاية بممارستها ممارسة تزداد أو تنقص افتراضاً، كما يحدث عندما يخمن مارسيل فكرة مُكاليه أو يحدها بناء على تعبير وجهه :

رأيت في عيني كوطار - القلقتين كما لو كان يخشى أن يفوته القطار - أنه كان يتساءل إن لم يكن قد استسلم لرقته الطبيعية. كان يحاول أن يتذكر إن كان قد فكر في التظاهر بمظهر البرود، كما يبحث المرء عن مرآة ليتأكد فيها من أنه لم ينس أن يربط أربطة. وفي غمرة شكه وفي سبيل التعويض عن كل ما كان قد فعله، كيفما كان، أجاب بفضفاضة<sup>(82)</sup>.

وغالباً ما لاحظ النقاد؛ منذ ليو شپتسر<sup>(83)</sup>، تواتر تلك التعابير المصيّفة (ربما، على الأرجح، كما لو، يبدو، يظهر) التي تتيح للسارد أن يقول على سبيل الافتراض ما لا يستطيع تأكيده دون أن يخرج من التبشير الداخلي، والتي لم يخطيء مارسيل مولر بالتالي في اعتبارها «أعدارا للروائي»<sup>(84)</sup>، تفرض حقيقته تحت غطاء مخادع بعض المخادعة فيما وراء شكوك البطل كلها وربما شكوك السارد أيضاً : ذلك لأن السارد يشارك البطل جهله هنا أيضاً ؛ بل إن التباس النص لا يمكننا من تقرير كون «ربما» أثراً للأسلوب غير المباشر - وبالتالي كون الحيرة التي تدل عليها حيرة للبطل وحده. كما يجب أن نلاحظ أن الطابع التعددي غالباً لهذه الافتراضات يخفف كثيراً من وظيفتها المتمثلة في الزيادة غير المصرح بها، بينما يضخم دورها المتمثل في ألها مؤشرات إلى التبشير. فعندما تعرض علينا الحكاية ثلاثة تعليقات، يُستهل كل منها بـ«ربما»، لاختيار أحدها، في تفسير الفضاظة التي أجاب بها شارلوس السيدة ده كالاردون<sup>(85)</sup>، أو عندما يُربط صمتُ صبي المصعد في بالييك بثمانية أسباب ممكنة دون تفضيل أحدها<sup>(86)</sup>، فإننا في الواقع لا نكون أكثر «اطّلاعاً» ممّا عندما يتساءل مارسيل أمامنا عن أسباب رفض ألبيرتين. ونكاد لا نستطيع أن نوافق هنا مولر، الذي يأخذ على بروسست استبداله «سلسلة من الأسرار الصغيرة بسر كل كائن» وفرضه

فكرة أن الحافظ الحقيقي يوجد بالضرورة بين تلك الحوافز التي يحصيها، وبالتالي أن «سلوك شخصية من الشخصيات خاضع دوما لتفسير عقلائي»<sup>(87)</sup> - نكاد لا نستطيع أن نوافق على ذلك، لأن تعدد الافتراضات المتناقضة يوحى أكثر ما يوحى بتعذر حل المشكلة، وعلى أي حال بعجز السارد عن حلها.

لقد سبق أن لاحظنا الطابع الذاتي جدا للأوصاف الجروستيسية، المرتبطة دائما بأحد نشاطات البطل الإدراكية المبأر عليها بدقة<sup>(88)</sup> : فليست «مدت»-ها فقط هي التي لا تتجاوز أبدا مدة التأمل الواقعي، بل إن مضمونها أيضا لا يتجاوز أبدا ما يدركه التأمل فعلا. لا نعد إلى هذا الموضوع، المشهور من جهة أخرى<sup>(89)</sup>؛ ولنقتصر على التذكير بالأهمية الرمزية في رواية «بحا...» للمشاهد التي يكتشف فيها البطل بصدقة عجيبة غالبا منظرا لا يدرك إلا جزءا منه، وتراعي الحكاية تقييده البصري أو السمعى مراعاة دقيقة : سوان أمام النافذة التي يحسبها نافذة أوديت، لا يستطيع أن يرى شيئا من بين «صفائح المصارع المائلة»، وإنما فقط أن يسمع «همهمة حديث في سكوت الليل»<sup>(90)</sup>؛ مارسيل في مونجوفان، يشهد من النافذة المشاحنة بين الفتاتين، ولكنه لا يستطيع أن يتبين نظر الأنسة فانتوري ولا أن يسمع ما تهمس لها به صديقتها في أذنها، والذي سيتوقف من أجله المشهد عندما تأتي «وهيتها تعبى، خرقاء، مشغولة البال صادقة وحزينة»، لتغلق المصارع والنافذة<sup>(91)</sup>؛ مارسيل مرة أخرى يرقب من أعلى السلم، ثم من الدكان المجاور، «اتصال» شارلوس وجوبيان، الذي لن يدرك الجزء الثاني منه إلا إدراكا سمعيا ليس غير<sup>(92)</sup>؛ مارسيل دائما، يكتشف، عبر «كوة بيضبة جانبية»<sup>(93)</sup>، جلد شارلوس في ملأط جوبيان. ويلجُ النقاد عموما، وبحق، على عدم مشابهة هذه الأوضاع للواقع<sup>(94)</sup>، وعلى التشويه الخفي الذي تلحقه بمبدأ وجهة النظر؛ لكنه قد يكون علينا أولا أن نقر بأن في هذا، كما في كل تحايل، اعترافا ضمنيا بالشفرة وتأكيدا لها : فهذه التطفلات البهلوانية، مع تقييدها المحلية البارزة، تتم خصوصا عن الصعوبة التي يعاني منها البطل في إشباع فضوله وفي النفاذ إلى حياة الغير. ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تُدرج في عداد التعبير الداخلي.

ويذهب التقييد بهذه الشفرة أحيانا - كما سبق أن أتيت لنا فرصة ملاحظته - إلى حد أن يصبح ذلك الشكل من التقييد الحقل المفرط الذي هو النقصان؛ وقد زدنا نهاية شغف مارسيل بالدوقة ووفاة سوان وحادثة ابنة العمه

الصغيرة في كومبري ببعض الأمثلة على ذلك. صحيح أننا لم نعلم بوجود هذه النقصانات إلا من خلال كشف السارد له فيما بعد، وبالتالي من خلال تدخّل قد يُعزى، هو، إلى الزيادة، لو اعتبرنا التعبير على البطل أمراً يفرضه الشكل السيريّ الذاتي. لكن سبق أن رأينا أن المسألة ليست كذلك، وأن تلك الفكرة الشائعة كثيراً إنما تتأتى من خلط شائع أيضاً بين المقامين. والتعبير الوحيد الذي تستتبعه الحكاية «بضمير المتكلم» استبعاداً منطقياً هو التعبير على السارد، وسنرى أن هذه الصيغة السردية الثانية توجد في رواية «بحثاً...» جنباً إلى جنب مع الصيغة السردية الأولى.

ويتمثّل تجلّ واضح لهذا المنظور الجديد في الإعلانات التي صادفناها في فصل الترتيب. فعندما يقال عن مشهد **مولجوقان** إنه سيمارس فيما بعد تأثيراً حاسماً على حياة البطل، فإن هذا الإشعار لا يمكن أن يكون صادراً من البطل، بل من السارد بالضبط – وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق، التي تتجاوز دائماً قدرات البطل المعرفية (اللهم إلا ما كان من تدخّل فوق الطبيعي، كما في الرؤى النبؤية). وبالمثل، فالاستشراف بالضبط هو مصدر الأخبار التكميلية المستهّلة بتعايير من نمط: علمت منذ (95)، والتي تنتمي إلى تجربة البطل اللاحقة، أي إلى تجربة السارد. وليس من الصائب أن ننسب مثل هذه التدخلات إلى الـ«روائي العليم» (96): فهي لا تمثل إلا نصيب السارد السيري الذاتي في عرض وقائع مازال البطل يجهاها. ولكن السارد لا يظنّ أن ذلك يتطلب منه أن يؤجل ذكرها إلى أن بطلّع عليها البطل. فبين خبر البطل وعلم الروائي العليم يوحد خبر السارد، الذي يتصرّف به هنا كما يريد، ولا يحتفظ به لنفسه إلا عندما يرى سبباً محدداً لذلك. ويمكن الناقد أن يعترض على ملائمة متّمات الخبر هذه، ولكن ليس على شرعيتها أو مشابقتها للواقع في حكاية ذات شكل سيري ذاتي.

ثم إنه يجب التسليم بأن هذا لا يسري على استبافات الخبر الصريحة والمعلنة وحدها. فسمارسيل مولر نفسه يلاحظ أن عبارة مثل «كنت أجهل أن...» (97) – وهي تحدّ حقيقي للتعبير على البطل – يمكن أن نعني علمت منذ...، ولاريب في أن ضميري المنكلم هذين قد يقياننا على صعيد الحرك. ويضيف قائلاً: «اللبس متواتر، والاختيار بين الروائي والسارد في إسناد معطى خبري اختيار اعتباطي عاباً» (98). ويبدو لي أن المنهج السليم يفرض هنا، في مرحلة أولى على الأقل، ألا يسند إلى «الروائي» (العليم) إلا ما لا يمكن إسناده حقاً إلى السارد. وعندها نتبين أن

عددا معينا من الأخبار التي يسندها مولر إلى «الروائي المخترق للسور»<sup>(99)</sup> يمكن إسنادها دونما ضرر إلى معرفة المحرّك اللاحقة : من ذلك، مثلا، زيارات شارلوس لدرس بويشو أو المشاحنة التي تجري في بيت لابيروما بينما يحضر مارسيل حفلة كيرمانت النهارية، أو حتى الحوار بين الوالدين مساء زيارة سوان، وإن لم يستطع البطل حقا أن يسمعه لأول وهلة<sup>(100)</sup>. وبالمثل، فإن كثيرا من التفاصيل عن العلاقات بين شارلوس وموريل يمكن أن يتّهي بكيفية أو بأخرى إلى علم السارد<sup>(101)</sup>. وتُفترض هذه الفرضية نفسها فيما يخصّ خيانات بازان واعتناقه للحدروفوسية، وعلاقته المتأخرة بأوديت، وفيما يخصّ علاقات السيد نيسيم بيرنار الغرامية التعيسة، إلخ<sup>(102)</sup>. - وهي كلّها تطفلات وثرثرات، صحيحة أو زائفة غير بعيدة الاحتمال البتّة في الكون السروستسي. لنذكر أخيرا بأن قصا من هذا النوع هو الذي تُسند إليه معرفة البطل للعلاقات الغرامية بين سوان وأوديت، وهي معرفة من الدقة بحيث يظن نفسه ملزما بأن يعذره بكيفية يمكن أن تتبدى خرقاء بالأحرى<sup>(103)</sup>، وبحيث لا يوفر من جهة أخرى الفرضية الوحيدة القادرة على إظهار التعبير على سوان في هذه الحكاية داخل الحكاية، وأعني : أنه مهما كانت المصادر المحتملة لهذه المعرفة، فإن أول هذه المصادر لا يمكن أن يكون غير سوان نفسه.

وتبدأ الصعوبة الحقيقية عندما تنقلُ لنا الحكاية، في الحال ودون أي لف ظاهر، أفكار شخصية أخرى في أثناء مشهد يكون البطل نفسه حاضرا فيه : السيدة ده كامبرميز في الأويرا، الباب في حفلة كيرمانت الساهرة، مؤرخ حرب الفروند أو أمين المحفوظات في حفلة فيليباريزيس النهارية، بازان أو بروتوبي في أثناء حفلة العشاء عند أوريان<sup>(104)</sup>. كذلك، تُنفذُ، دون أي وسيط ظاهر، إلى مشاعر سوان تجاه زوجته أو مشاعر سان - لو تجاه راحيل<sup>(105)</sup>، بل إلى الأفكار الأخيرة لسيركوط المحتضر<sup>(106)</sup>، وهي أفكار - كما لوحظ غالبا - لا يمكن أن تكون قد نُقلت حقا إلى مارسيل، ما دام لم يستطع أحد - لسبب بديهي - أن يطلع عليها. ومن ثم فتلك زيادة لا تنحصر قطعا في خبر السارد، بل هي زيادة علينا فعلا أن نسندنا إلى الروائي «العليم» - وهي زيادة قد تكفي للبرهنة على أن بروبست قادر على خرق حدود «نسق»ه السردى الخاص.

لكننا لا نستطيع طبعا أن نحصر بصيب الزيادة في هذا المشهد وحده، بحجة

أنه المشهد الوحيد الذي ينطوي على استحالة فيزيائية. فالمقياس الحاسم ليس الإمكان المادي أو حتى المشابهة النفسية للواقع، بل هو التماسك النصي والتغمية السردية. هكذا يعزو ميشيل ريمون للروائي العليم المشهد الذي يجبر فيه شارلوس كوطار إلى غرفة مجاورة ويحدثه دون شاهد<sup>(107)</sup>. ولا شيء يمنع مبدئياً افتراض أن يكون هذا الحوار، كغيره من الحوارات<sup>(108)</sup>، قد نقله كوطار نفسه إلى مارسيل، لكن يبقى أن قراءة هذه الصفحة تفرض فكرة سرد مباشر بغير وسيط، وقس على ذلك كل تلك الحوارات التي ذكرتها في الفقرة السابقة، وبعض حوارات أخرى أيضاً، والتي ينسب فيها بروسست أو يهمل بوضوح خيال السارد السيري الذاتي والتبعية الذي يستتبعه ذلك الخيال – بل التبعية على البطل الذي هو شكله المبالغ فيه – ليتناول حكايته بصيغة ثالثة، هي التبعية الصفر طبعاً، أي علم الروائي الكلاسي العليم. ولنلاحظ عَرَضاً أن هذا التناول سيكون مستحيلاً لو كانت رواية «بمحا...» سيرة ذاتية حقيقية – وهو ما لا يزال البعض يريد أن يتيبئه فيها. الأمر الذي يستتبع هذه المشاهد، التي أظن أنها شائعة في نظر صفائي «وجهة النظر»، والتي تُتناول فيها أنا والأغيار على قدم المساواة، كما لو كانت للسارد العلاقة نفسها تماماً بكامبرمير وبازان وبريوطي وبـ«أنا»ه الماضية الخاصة :

كانت السيدة ده كامبرمير تذكر أنها سمعت أن قيل لسوان.../أما أنا، فإن تفكير ابنتي العم.../كانت السيدة ده كامبرمير تحاول أن تبين.../أما أنا فلم أكن أشك...<sup>(109)</sup>.

فمثل هذا النص مبني بوضوح على التناقض بين أفكار السيدة ده كامبرمير وأفكار مارسيل، كما لو كانت في مكان ما نقطة قد تبدو لي منها فكري وفكرة غيري متناظرتين – إنه أوج اختلال الشخصية، الذي يشوش قليلاً صورة الذاتوية الهروسسية الشهيرة. الأمر الذي يستتبع أيضاً مشهد مونجوفان ذاك، الذي سبق أن سجلنا فيه التبعية الصارم جداً على مارسيل بالنظر إلى الأعمال المرئية والمسموعة، ولكنه بالمقابل مبار تماماً على الآنسة فانتوي بالنظر إلى الأفكار والمشاعر<sup>(110)</sup> :

شَعَرْتُ ... فَكَّرْتُ ... وَجَدْتُ نَفْسَهَا غَيْرَ مَحْفَظَةٍ، تَحْفَظُ رَقَةً قَلْبَهَا  
من ذلك ... تَظَاهَرَتْ ... حَزَزَتْ ... فَهَمْتُ، إلخ.

وذلك كأن الشاهد لم يكن يستطيع أن يرى كل شيء ولا أن يسمع كل شيء، ولكنه كان بالمقابل يحزر كل الأفكار. لكن الحقيقة طبعاً هي أن هنا شفتين متنافستين تشتغلان على صعيدين من الواقع يتعارضان ولا يلتقيان.

ومن المؤكد أن هذا التعبير المزدوج<sup>(111)</sup> يتفق هنا مع التناقض الذي ينظم كل هذه الصفحة (كشخصية الأنسة فانتوي كلها، «الغبراء الحجلي» و«القطعة الحشنة»)، التناقض بين الخلاعة الوحشية للأعمال (التي يدركها البطل - الشاهد) والرقّة القصوى للعواطف، الذي لا يستطيع أن يكشفه إلا سارد عليم، قادر كما لله نفسه على أن يرى ما وراء السلوكات وأن يعلم ما في الصدور<sup>(112)</sup>. لكن هذا التواجد الذي يكاد لا يُفكر فيه يمكن أن يقوم شعارا لممارسة بروسست السردية كلها، التي تلعب دون اهتمام - وكأنها لا تتبها لهذا اللعب - بثلاث صيغ تبير في آن واحد، بما أنها تنتقل على الخاطر من وعي بطله إلى وعي سارده، وتسكن بالتناوب وعي أشد شخصياته اختلافا. وهذا الوضع السردى الثلاثي لا يمكن تشبيهه البتة بعلم الرواية الكلاسيكية العليم البسيط، لأنه لا يتحدى شروط الوهم الواقعي فحسب، كما كان سارتر يأخذ على مورياك، بل يخرق أيضا «قانونا للروح» يقضي بأن ليس للمرء أن يكون في الداخل والخارج معاً. واستثناءا للاستعارة الموسيقية المستعملة آنفا، نود أن نقول إن بين نسق نغمي (أو صيغي) تتحدد بالقياس إليه كل الخروق (النقصانات والزيادات) بأنها تغيرات ونسق لا نغمي (لا صيغي ؟) لا تسود فيه بعد أي شفرة ويصير فيه مفهوم الخرق ذاته لاغيا، تمثل رواية «بحثا...» حالة وسطى خير تمثيل : إنها حالة جمعية، شبيهة بالنسق متعدد الأنغام (متعدد الصيغ) الذي دشّنه لبعض الوقت، وبالضبط في سنة 1913 هذه نفسها، باليه «تقديس الربيع»\*. ولا ينبغي فهم هذا التشبيه فهما مفرط الحرفية<sup>(113)</sup> ؛ وليخدمنا على الأقل في توضيح سمة الحكاية السبروستسية هذه النمطية والمقلقة كثيرا والتي نود أن نسميها تعدديتها الصيغية.

فلندكر، في خاتمة هذا الفصل، بأن هذا الوضع الملبس - بل المعقد - والفوضوي عمدا، لا يميز نسق التعبير فحسب، بل يميز ممارسة رواية «بحثا...» الصيغية كلها : فهو تواجد مفارق لأضخم كثافة محاكاة وحضور للسارد مناقض مبدئيا لكل محاكاة روائية، على مستوى حكاية الأعمال ؛ وهو هيمنة للخطاب المباشر، يفاقمها استقلال الشخصيات الأسلوبية (أوج المحاكاة الحوارية)، ولكنها في

\* *Sacre de printemps/Rite of Spring.*

النهاية تغرق الشخصيات في لعب لفظي هائل (أوج المجانية الأدبية، نقيض الواقعية) ؛ وهو أخيرا تنافس بين تبئيرات متنافرة نظريا، تنافس يزعم منطق التمثيل السردى كله. هذا التدمير للصيغة، رأيناه مرة بعد أخرى، يرتبط بنشاط السارد نفسه، بل بحضوره، بتدخل المصدر السردى - تدخل السرد في الحكاية - الذي هو تدخل مشوّش. وهذا المقام الأخير - مقام الصوت - هو الذي علينا الآن أن ننظر فيه لدانه، بعد أن صادفناه مرارا وتكرارا من غير قصد.



## هوامش

- (1) أفلاطون، الجمهورية، 392 ح إلى 395. [م.ع - تخيل على ترجمة عربية لكتاب الجمهورية من إجاز حاسنار «جمهورية أفلاطون» سلسلة من كتب الفلسفة، نشر دار التراث، بيروت، 1969، صص. 85-88]، مع أن التواهد المأخوذة منه هنا من ترجمتها الخاصة؛ راجع: G. Genette, *Figures II*, 50-56.
- (2) تبدو لي ترجمه هيل ديجزس التساعة بـ«حكاية بسيطة» ترجمة غير موفقة إلى حد ما. ذلك بأن هيل ديجزس هي الحكاية غير المختلطة (في 39 ب، يقول أفلاطون: أكراتون) عناصر محكاكية؛ ومن ثم فهي خالصة.
- (3) أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، 1448 م.
- (4) انظر على الخصوص: بيبي لوبوك، صعبة الرواية، ففي نظر لوبوك (ص. 62).  
أن من التخيّل لا يبدأ إلا عندما يحتر الروائي قصته موضوعا يعرض ويظهر حيث يمكنه وصفه
- (5) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961  
للاحظ أن بوث يسمي - ويا للمفارقة! - إلى مدرسة «نقاد شيكاكو» الأرسطية المحدثه.
- (6) الإلياذة، 1، الآيات 34-36، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 101.
- (7) الجمهورية، تر. حاسنار، ص. 86.
- (8) *Communications* 11, p. 84-89.  
[م.ع - تر. عربية: ر. نازك، «أنز الواقع»، ضمن الأدب والواقع، تر محمد معتمد وعبد الحليل الأردى، نشر تيمبل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 37-44].
- (9) ص. 79.
- (10) Norman Friedman, «Point of View in Fiction», *PMLA*, 1955; reprinted in Philip Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p. 113.  
هذا الحبر المزعوم للحكاية السيرة الذاتية يصفه أ. أ. هاندلو وصفا أدق بقوله:  
قلما تتمكن الرواية بصير المتكلم من الإيهام بالصور والعويدة، وهذا خلاف ما قد يمكن توقعه  
فهي لا تيسر تماهي القارئ مع الظل على الإطلاق، بل تميل إلى أن تبدو بعيدة في الررس. يحبر مثل  
هذه الرواية هو أنها استعادية، وأنها تقيم مسافة رمزية معتزلة بها بين ررس القصه (وهو ررس الأحداث التي  
وقعت) والررس الواقعي للساد (أي الررس الذي يمكنه فيه عن تلك الأحداث) هناك فرق رئيسي بين  
حكاية تكتب طردا انطلاقا من الماضي، كما في الرواية بصير العائب، وحكاية تكتب عكسا انطلاقا من  
الحاضر، كما في الرواية بصير المتكلم. وبالرغم من أن كلتا الحكايتين تكتب في الماضي، فإن الأولى يومه  
فيها بأن الحدث قيد الوقوع؛ في حين يترك الحدث في الثانية بصعته سق أن وقع  
(*Time and the Novel*, New York, 1952, p. 106-107).
- (11) Plato, *Cratylus*, 432 d, trans. H. N. Fowler (Cambridge, Mass. : Loeb Classical Library, 1926), p. 165.
- (12) الإلياذة، 1، 11، 26-32، تر أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 100.

(13) Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Livre II, chap. 13, Garnier, p. 301.

كذلك، ماتيلدا، المشغولة بالرسم على ألبومها :  
هتفت بغرور...

(II, chap. 19 ; Garnier, p. 355).

ويذهب جوليان إلى حد «التفكير» باللهجة الكسكونية :  
الشرف في خطر، قال لنفسه.

(II, chap. 15 ; Garnier, p. 333).

(14) قالت لي : مستحييم نحية الصباح بلاشك.

(PI, 697/RHI, 529).

والمفارقة هنا هي أن الترجمة تحبب نفسها شاهداً حرفياً، يبرزه تقليد للصوت. لكن لو اكتفت فرانسواز بالقول :

أمرتني أن أحييكم نحية الصباح،  
لتقيدت بمعمار الخطاب غير المباشر.

(15) Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Paris, 1926, p. 57 sq.

(16) يجمع بين القصة والمحاكاة بالمعنى الأفلاطوني.

(17) والذي نقله فاليري لازير في مقدمته لطبعة 10/18 لرواية ديجاردان «شجرات الغار مقطوعة»، ص.

8. وقد جرت هذه المناقشة عام 1920 أو بعده بقليل. ولنتذكر بأن الرواية ترقى إلى عام 1887.

(18) يزيد ديجاردان نفسه في الإلحاح على مقياس أسلوبه هو حاصية أن لا شكل بالضرورة، في نظره،  
للمونولوج الداخلي :

خطاب بلا مستمع ولا قائل، تعبر به شخصية عن فكرها الأكثر حميمية، تلك الفكرة الأكثر قرباً  
من اللاوعي، السابقة لكل تنظيم منطقي، أي الفكرة في حالة تولدها، وذلك بواسطة جمل مباشرة  
مقلصة إلى أدنى حد تركيبي لها، بحيث تحلف الانطباع بالخليط.

(*Le monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59).

ومن الواضح أن الصلة هنا بين حميمية الفكرة وطابعها غير المنطقي وغير المبين حكم مسبق في ذلك  
العصر. ومونولوج هولي بلوم يطابق ذلك الوصف بما فيه الكفاية، لكن مونولوجات شخصيات صمويل  
بيكيت هي، على العكس من ذلك، زائدة المطلق ومتحركة بالأحرى.

(19) انظر في هذا الشأن :

L.E. Bowling, «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA*, 65 (1950),  
p. 333-345 ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley,  
1954) ; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method* (New  
Haven, 1955).

(20) PI, 298-300/RHI, 229-230.

(والتشديد مني).

(21) PI, 300-301/RHI, 231.

زد على ذلك أن هذا المونولوج تردي كاذب أيضاً.

(22) PIII, 421-422/RHII, 676-678.

(23) PI, 286-289/RHI, 219-222.

(والتشديد مني).

(24) PIII, 890-891/RHII, 1016.

(والتشديد مني).

(25) انظر، في هذا الشأن، ميشيل ريمون Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, 1966, p. 277-282 الذي يتفحص الرأي الذي أبداه روبر كيمب عام 1925 في برومبست يستخدم المونولوج الداخلي فينتهي - كسليجاردان - إلى الرفض :

هذه المنظورات تبدو معضبة به أحيانا إلى حدود المونولوج الداخلي، لكنه لا يتعداها أبدا، ويصعد عنها في معظم الأحيان.

(26) PI, 45-46/RHI, 34-35.

(27) Houston, *Art. cit.*, p. 37.

(28) PIII, 84/RHII, 436.

(29) PII, 762/RHII, 117-118.

(30) كما في حلم سوان (PI, 378-381/RHI, 290-292).

(31) PI, 3/RHI, 3.

(والتشديد مني).

(32) هو مثال وجبات طعام فرانسواز :

لحيثة، لأن بائمة السمك كانت قد ضمت لها طرودها ؛ ودجاجة رومية، لأنها كانت قد رأت واحدة حملة في سوق روصيفيل - لو - بيب...

(PI, 71/RHI, 54)

حيث ليس الطابع الاستشهادي جليا جدا إلا في :

فجد حروف مشوي، لأن الهواء الطلق يمتع الشهية ولأنه كان لديه الوقت الكافي للزول بعد سح ساعات من الآن (Lips, p. 46) ؛

وهذا المثال الآخر، الأكثر جلاءً بسبب صيغة التعجب :

كنا نصد بسرعة إلى غرفة عمتي ليولي لتطمئنها ونشت لها، عكس ما كانت تصوره سلفا، أن أي شيء لم يكن قد حدث لنا، وإنما كما قد ذهبنا من جهة كورمانت والسيدة، وعندما كان أحدا يقيم تلك النزعة، كانت عمتي تعلم علم اليقين مع ذلك أنه لم يكن يعرف الساعة التي سيجد فيها إلى البيت.

(PI, 133-134/RHI, 102-103 ; Lips, p. 99)

وإليك مثالا آخر، حيث يزداد مصدر الخطاب (فرانسواز مرة أخرى) بروزا :

كانت متأثرة تماما، لأن مشاحنة رومية كانت قد انفجرت بين خادم المقصورة والبواب الواشي. وكان قد وجب على الدوقة، بطبيعتها، أن تقيم وثاما طاهريا لفعت عن خادم المقصورة وذلك لأنها كانت سيئة طيبة وكان ذلك المكان سيكرن «المكان» التالي لو لم تكن قد سمعت «الاشاعات».

(PII, 307/RHI, 935).

وتبين أن برومست لا يجرؤ على استعمال معجم الخادمة دون مزدوجتين - وهي علامة على تعجل كبير من استعمال الأسلوب غير المباشر الآخر.

(33) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 272 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 179].

(34) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, 1953, p. 40.

(35) *Figures II*, p. 223-224. Cf. Tadié, *Proust et le roman*, chap. VI.

• م.ع. - اللحية : سمك مسطح ذو رعانف بشكل اللحية.

(36) عندما قد لا يقلدنا إلا مالرو، الذي لم ينس أن يستد شنشنة إلى بعض أبطاله (ترخيمات كاتو، عبارة «أيها الطيب» عند كلافك، «نونك» عند ثشن، «بالملموس» عند براداد، هوس التعريفات عند كرفيا، إلخ).

(37) الأمر الذي لا يعني أن اللهجة الفردية هنا خالية من كل قيمة نمطية : فبيشيو يتحدث كرجل صهيوني، ونورويوا يتحدث كدبلوماسي.

(38) PI, 67-68/RHI, 51.

(39) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, II<sup>e</sup> partie.

François Van Rossum - Guyon, انظر : «نظرية» في هذا الموضوع، انظر : Richard : «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, 1970  
Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York, 1959), chap. III; et M. Raimond, *op. cit.*, IV<sup>e</sup> partie.

(40) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 589.

(41) F.K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Vienne — Stuttgart, 1955 [Trad. amer. *Narrative Situations in the Novel*, Trans. J. P. Pusack (Bloomington, Ind. 1971)].

(42) N. Friedman, «Point of View in Fiction», *art. cit.*

(43) Booth, «Distance and Point of View», *Essays in Criticism*, 11, 1961, p. 60-79. [Trad. fr. in *Poétique* 4].

(44) Bertil Romberg, *Studies in The narrative Technique of the first-Person Novel*, trans. Michael Taylor and Harold H. Borland (Stockholm, 1962).

(45) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946 ; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit*

(46) الذي سبق أن استعملته في كتابي : *Figures II*, p. 191، وذلك بصدد الحكاية المستعدة السية.

(47) يمكن أن نوازي بين هذا التقسيم الثلاثي والتصنيف الرباعي الأطراف الذي اقترحه بوريس أوسپنسكي

(*پوتیکا كومپوزيسيبي*، موسكو، 1970 [تر. أمريكية : *A Poetics of Composition*, trans.

[Valentina Zavarin and Susan Wittig, Berkeley, 1973]) للـ«مستوى النفسي» من نظريته العام

في وجهة النظر (انظر الـ«توضيح» والوثائق التي قدمها طودوروف ضس : *Poétique*, 9, février

1972). ويميز أوسپنسكي بين نمطين من الحكاية ذات وجهة النظر، حسب كون وجهة النظر هذه ثابتة

(مركزة على شخصية واحدة) أو غير ثابتة - وهذا ما أقترح تسميته تعبيراً داخلياً ثابتاً أو متغيراً، لكن

في نظري فتان فرعتان ليس غير.

(48) انظر في هذا الشأن: لوبوك، *صعلة الرواية*، الفصل VI؛ وكذا: Jean Rousset, «Madame Bovary

ou le livre sur rien», *Forme et signification*, Paris, 1962.

(49) انظر : J. Rousset, «Le roman par lettres», *Forme et signification*, p. 86.

(50) انظر : Raimond, p. 313-314. وقد اهتم پروست بذلك الكتاب. انظر : Tadié, p. 52.

51) *La crise du roman*, p. 300.

«mon bon».

«Nong».

«Concrètement».

(52) إنه إنقاذ غوّدة، في الفصل XII. ولا شيء يمنع كاتباً من مد وجهة النظر الخارجية هذه مداً لا نهائياً على شخصية تظل غامضة حتى النهاية: ذلك ما يفعل هنري ملقل في رواية «تكررات محال»<sup>2</sup> أو جوزيف كونراد في رواية «زنجي المرجس»<sup>3</sup>.

(53) لقد صار هذا «الجهل» الأولي موقفاً للبداية الروائية، حتى عندما يجب أن يوضح العموض على الفور. ذلك شأن الفقرة الرابعة من رواية «التربية العاطفية»:

شاب في الثامنة عشرة من عمره طهل الشعر كان يتأبط ألوماً.  
وذلك كما لو أن على المؤلف، لكي يقدمه، أن يتظاهر بأنه لا يعرفه؛ وما أن اكتملت هذه انشعيق حتى  
أمكن المؤلف أن يتابع القول دون مرهد من التكميات:

السيد فريدريك مورو، الذي حاز مؤخرًا شهادة الدكتوراه..  
ويمكن الفترتين أن تكونا متقاربتين جدًا، لكنه يجب أن تكونا متباينتين. فهذا القانون ما زال يشتغل في  
رواية «جيرمينال»، مثلاً، حيث يكون البطل «رحلاً» أول الأمر، إلى أن يقدم نفسه نفسه:

إسمي إتيان لافيتي؛  
ومن ثم سيدعوه زولا إتيان. وبالمقابل، لم يعد هذا القانون يشتغل عند جيمس، الذي يغوص مد البداية  
في سريرة أبطاله:

كان أول هم لسنتيفر، وقد وصل إلى القصر..

(رواية «السفراء»)

كانت كيت كروي تنظر دحرجاً إليها.

ورواية «جناحا الحمامة»<sup>4</sup>.

كان الأمير قد أحب دوماً لثله.

(رواية «الكأس الذهبية»)

وقد تتطلب هذه التوقعات دراسة تاريخية شاملة.

(54) III<sup>e</sup> partie, chap. I. Cf. Sartre, *L'idiote de la famille*, Paris, 1971, p. 1277-1282.

(55) ص. 113.

(56) انظر: Raymonde Debray — Genette, «Du monde narratif dans *les Trois Contes*»,

*Littérature*, 2, mai 1971.

(57) وموقف بلزك أشد تعقيداً. فغالباً ما حاول القاد أن يعتبروا الحكاية السيلزاكسية عطف الحكاية دات السارد  
العلم بالضغط، لكن ذلك الاعتبار معناه إهمال حصّة التثير الخارجي، التي ذكرت لتؤي أنها طريقة  
افتتاح، وأيضاً إهمال حصّة أوصاف أكثر دقة، كما في الصفحة الأولى من رواية «عائلة مردوجة»<sup>5</sup>، التي  
تُبّار فيها الحكاية على كاميليا وأمه، وثارة أخرى على السيد ده كرانفيل — بما أن كلا من هذه التثيرات  
الداخلية تصلح لعزل الشخصية (أو الجماعة) الأخرى في حاريتها العامة: إنه تلاخّق لمضولات لا  
يمكن إلا أن يثير فصول القارئ.

<sup>1</sup> *The Confidence — Man, his Masquerade.*

<sup>2</sup> *The Nigger of the 'Narcissus'.*

<sup>3</sup> *The Wings of the Dove.*

<sup>4</sup> *The Golden Bowl.*

<sup>5</sup> *Une double famille.*

- (58) *Chartreuse de Parme*, chap. 3, Garnier (Martineau), p. 38 [Trad. amér. *Charterhouse of Parma*, chap. 3, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York: Live-right, 1925), p. 48].
- (59) *Temps et Roman*, p. 79.
- (60) أو في السينا: شريط «سيدة البحيرة»\* لروبرت مونتييري الذي تقوم فيه الكاميرا مقام المحرك.
- (61) «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، تر. حسن بحراني وشير القمري وعد الحميد عقار، ضمن: آفاق (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8-9، سنة 1988، ص. 22.
- (62) يسجل بروسست في رواية «الزنبقة في الوادي»\* هذه الجملة التي يقول عنها بحق إنها تتدبر أمرها على قدر مستطاعها:
- رلّك إلى المروح لأرى مرة أخرى الأندلس وحرماء الوادي وثلاله، التي يلدت بها معجبا ولها متحسما.
- (Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p. 270-271 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 172].
- (63) PI, 751/RHI, 568.
- (64) لوبوك، صناعة الرواية، ص. 72.
- (65) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).
- (66) J. P. Sartre, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I* [Trad. amér. J.P. Sartre, «François Mauriac and Freedom», in *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson (New York, 1955), pp. 7-23].
- (67) ص. 62.
- (68) انظر كتابي: *Figures II*, pp. 183-185.
- (69) *Temps et Roman*, p. 90.
- (70) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، مرجع المذكور، ص. 22.
- (71) زيادة أخرى جلية في رواية «ميشيل سطرودكوف»: فانتلاقا من الفصل 6 من القسم II، يخفي عنا جول فيون ما يعلمه البطل علم اليقين، وأعني أنه لم يهره سيف أوكاريف البراق.
- (72) Garnier, p. 10.
- (73) Henry James, *What Maisie Knew* (New York: Scribner's, 1980), p. 19. [trad. fr. Yourcenar, Laffont, p. 32].
- (74) Römberg, p. 119.
- (75) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، مرجع المذكور، ص. 12-13.
- (76) أو السارد وشخصية - شاهد من نمط واطسن (كما سنرى في الفصل التالي).
- (77) طبعا، ليس هذا التمييز ملائما إلا للحكاية السيئة النائية الكلاسية الشكل، التي يكون السرد فيها لاحقا للأحداث بما يكفي لأن يختلف عن السارد اختلافا ملموسا عن خبر البطل. وعندما يكون السرد مرامنا للقصّة (مونولوج داخلي، يوميات، مراسلات)، فإن التعبير الداخلي على السارد يؤوّل إلى تعبير على البطل. ويثبت ج. روسي هذا الأمر إثباتا فيما يخص الرواية الترسلية (Forme et signification, p. 70). وسمعود إلى هذه النقطة في الفصل التالي.
- (78) نعلم أنه كان يهتم بتقنية وجهة النظر الجيميمسية، وخصوصا في رواية «ما كانت ميزي على علم به» (Walter Berry, N. R. F., *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927).
- (79) *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb (Paris, 1965), 7 février 1914, pp. 197-199.
- \* *The Lady in the Lake*  
 \* *Le Lys dans la vallée*.  
 \* *Michel Strogoff*.

- (80) بخصوص جهل مارسيل عن ألييرين، انظر: Tadié, p. 40-42.
- (81) PI, 940-941/RHI, 703-704.
- (82) PI, 498/RHI, 381.
- قارن بمشاحنة ماثلة مع نوروا، PI, 478-479/RHI, 367.
- (83) Leo Spitzer, «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien* (Munich, 1928) [Trad. fr. *Etudes de style*, Paris, 1970, p. 453-455].
- (84) *Voix narratives*, p. 129.
- (85) PII, 653/RHII, 41.
- (86) لم يجر حواراً، إما للحولة من أوتالي وإما لانشغاله بعمله وإما لاهتمامه بالمراسم وإما لوقر في سمه وإما لاجرامه للسكان أو لخوفه من الخطر أو لبطء في فهمه أو لانشغاله لأمر المدير.
- (PI, 665/RHI, 505)
- (87) *Voix narratives*, p.128.
- (88) صص. 117-112.
- (89) بخصوص «منظورية» الوصف الجرومستي، انظر: M. Raimond, p. 338-343.
- (90) PI, 272-275/RHI, 209-211.
- (91) PI, 159-163/RHI, 122-125.
- (92) PII, 609-610/RHII, 8-9.
- (93) PIII, 815/RHII, 959.
- (94) وذلك بدءاً من پروست نفسه، المهم هنا بلحظ النقد (وإبعاد الشك):  
الواقع أن الأمور التي من هذا النوع والتي كنت أتفرح عليها كانت مطبوعة دوماً في الإخراج، بالطابع الأكثر بهراً والأقل مشابهة للواقع، كما لو لم يكن ينبغي لعل هذه الاكتشافات أن تكون إلا تميضاً عن فعل محض بافطاط، مع أنه سري جزئياً.
- (PII, 608/RHII, 8).
- (95) PI, 193/RHI, 148; PII, 475/RHI, 1057; PII, 579/RHI, 1129; PII, 1009/RHII, 290; PIII, 182/RHII, 506; PIII, 326/RHII, 607; PIII, 864/RHII, 995, etc.
- ويختلف الأمر في حالة الخبر الذي من نمط «كان قد رُوي لي أن...» (كما في قسم «حب لسوان»)، والذي هو أحد أنماط معرفة البطل (عن طريق الإشاعة).
- (96) ذلك ما تبينه م. مولر بالضبط:
- تهمل طبعاً الحالات - العديدة إلى حد ما - التي يستشرف فيها السارد ما سيكون عليه مستقبل البطل فيما بعد مقتبسا من ماضيه (ماضي السارد). وفي مثل هذه الحالات، لا يتعلق الأمر بعلم للروائي العليم (Voix narratives, p. 110).
- (97) PII, 554/RHI, 1111; PII, 1006/RHII, 288.
- (98) *Voix narratives*, p. 140-141.
- (99) *Voix narratives*, p. 110.
- (100) PIII, 291-292/RHII, 583; PIII, 995-999/RHII, 1098-1101; PI, 35/RHI, 26-27.
- (101) بما في ذلك مشهد مبني ماينفيل الداعر، الذي كان وصفه مضمونا ملفاً (PII, 1082/RHII, 343).
- (102) PII, 739/RHII, 101; PIII, 1015-1018/RHII, 1113-1115; PII, 854-855/RHII, 182.
- (103) PI, 186/RHI, 143.
- (104) PII, 56-57/RHI, 753-754; PII, 636/RHII, 29; PII, 215/RHI, 869; PII, 248/RHI, 893; PII, 524/RHI, 1090; PII, 429-430/RHI, 1025-1026.
- (105) PI, 522-525/RHI, 398-401; PII, 122/RHI, 801; PII, 156/RHI, 826; PII, 162-163/RHI, 830-831.

- (106) PIII, 187/RHII, 509.
- (107) PII, 1071-1072/RHII, 335-336. Raimond, p. 337.
- (108) كما هو شأن الحديث بين آل فيردوران عن سانييت (PIII, 326/RHII, 607).
- (109) PII, 57/RHI, 754.
- (110) باستثناء جملة واحدة (PI, 163/RHI, 125) مبالغة على صديقتها، وما عدا «على الأرجح» واحدة (PI, 161/RHI, 123)، و«ربما» واحدة (PI, 162/RHI, 125).
- (111) يتحدث ب. ج. رودجرز (Proust's Narrative Techniques, p. 108 (Geneva, 1965)) عن «رؤية مزدوجة» بصدد التنافس بين البطل «الناني» والسارد «الموضوعي».
- (112) بخصوص المظاهر التقنية والنفسية لهذا المشهد، انظر تعليق مولر الممتاز (p. 148-153)، والذي يبين على الخصوص المدى الذي تبدو به أم البطل وجدته متضمنتين بكيفية غير مباشرة ولكنها دقيقة في فعل «السادية» البتوة هذا، الذي تبدو أصداؤه الشخصية عند بروست مدونة، والذي يجب مقارنته طبعاً بـ«اعتراف فتاة»\* في كتاب «الملذات والآثام» وبـ«مشاعر بتوة لقاتل أبيه»\*.
- (113) نعرف (George Painter, II, p. 422-423 [Trad. fr. Proust: The Later Years, York, 1965]) الفشل الذي مُني به اللقاء المنظم في ماي 1922 بين بروست وإيغور فيودوروفيتش سترافنسكي (وجوهس). وقد يمكن أيضاً التقريب بين الممارسة السردية السروستية وتلك الرؤى المتعددة والمتراكبة التي يجمع بينها التصوير التكعبي في الفترة نفسها دائماً. فهل ذلك النوع من الصورة الشخصية هو الذي ترجع إليه هذه السطور من مقدمة كتاب «أحاديث رسّام»\*:
- يكاسو الرائع، الذي ركز بدقة كل ملاح جان كوكو في صورة ذات صرامة بيّلة غاية الل...
- Essais et articles*, Pléiade, p. 580 [Trad. angl. «Préface to Jacques Emile Blanche's Propos de Peintre: De David à Degas», in Proust: A Selection, p. 253]

\* «Confession d'une jeune fille».  
 \* «Sentiments filiaux d'un parricide».  
 \* *Propos de peintre*.



## v . الصوت

### المقام السردى

«طالما نمت في ساعة مبكرة» : طبعاً، لا يمكن استرماز هذا المنطوق – مثلاً، كما يسترمز قولنا «يغلي الماء في مئة درجة» أو «مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين» – دون مراعاة من ينطق به، والمقام الذي ينطق به فيه ؛ فضمير المتكلم (ت\*) لا تُعَيّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص، والماضي التام للـ«عمل» المروى ليس تاماً إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها. وبعبارة إميل بنفست الشهيرة : إن القصة هنا جزء لا يتجزأ من الخطاب، وليس من الصعب كثيراً إثبات أن الأمر كذلك دوماً من الناحية العملية<sup>(1)</sup>. فحتى الحكاية التاريخية من نمط «مات ناپليون في جزيرة القديسة هيلانة» تستتبع في صيغتها الماضية أسبقية للقصة على السرد، وأنا لست متأكداً من أن صيغة الحاضر في «يغلي الماء في مئة درجة» (وهي حكاية ترددية) لازمنية بالقدر الذي تبدو عليه. ومع ذلك، فإن أهمية هذه الاستباعات أو ملاءمتها قابلة للتغير جوهرياً، وإن هذه التغيرة يمكن أن تعلل أو تفرض تمييزات وتعارضات ذات قيمة إجرائية على الأقل. فعندما أقرأ أقصوصة «كامبارا»\* أو رواية «الرائعة المجهولة»\*، فإنني أهتم بقصة، ولا أعنى كثيراً بمعرفة من يرويها ولا أين ولا متى يرويها ؛ أما إذا قرأت أقصوصة «فاسينو كافي»\*، فإنني لا أستطيع في أي لحظة أن أتجاهل حضور السارد في القصة التي يرويها ؛ وإذا قرأت رواية «مصرف نوسينغن»\*، فإن المؤلف يتعهد هو نفسه بأن يلفت انتباهي إلى شخص المتحدث بيكسيو وإلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم ؛ وإذا قرأت أقصوصة «النزل الأحمر»\*، فلن أهتم على الأرجح بالسّير المتوقع للقصة التي يرويها هرمان بقدر ما سأهتم بردود فعل مستمع اسمه تايفير، وذلك لأن الحكاية تقوم على صعيدين، ولأن الثاني – أي الصعيد الذي يُروى عليه – هو الذي يوجد فيه أشد

\* Je.

\* Gambara.

\* Le Chef-d'œuvre inconnu.

\* Facino Cane.

\* La Maison Nucingen.

\* L'Auberge rouge.

## عناصر الدراما إثارة.

وهذا النوع من الآثار هو الذي سنتناوله تحت مقولة الصوت : أي، كما يقول فندريس، «جَهَّةُ حدث الفعل المتفحّص في علاقاته بالذات» - والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون - ولو سلبيا - في هذا النشاط السردى، ونحن نعلم أن اللسانيات قد قضت بعض الوقت قبل أن تباشر عرض ما سماه بنقنست : الذاتية في اللغة<sup>(2)</sup>، أي قبل أن تمرّ من تحليل المنطوقات إلى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتج - وهو ما يسمى في الوقت الحاضر نطقها. ويبدو أن الشرعيات تعاني صعوبة مماثلة في تناول المقام المنتج للخطاب السردى، المقام الذي احتفظنا له بمصطلح مواز، هو مصطلح السرد. وهذه الصعوبة تتجلى خصوصا في نوع من التردد - غير الواعي على الأرجح - في الإقرار باستقلال هذا المقام وفي مراعاته، أو حتى في الإقرار بمجرد خصوصيته وفي مراعاة هذه الخصوصية : فمن جهة - وكما سبق أن لاحظنا - يمحصر الدارسون قضايا النطق السردى في قضايا «وجهة النظر» ؛ ومن جهة أخرى، يطابقون المقام السردى مع مقام الـ«كتابة» والسارد مع المؤلف ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي<sup>(3)</sup>. ولعله خلط مشروع في حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخيلية، يكون فيها السارد نفسه دورا تخيليا، حتى ولو اضطلع به المؤلف مباشرة، ويمكن أن يكون فيها الوضع السردى المفترض مختلفا جدا عن فعل الكتابة (أو الإملاء) الذي يَرجعُ إليها : فليس الأب يروي هو الذي يروي غراميات مانون ودي كروي، وليس حتى المركز ده رنكور، المؤلف المفترض لرواية «مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»<sup>(4)</sup>؛ إنه دي كروي نفسه، في حكاية شفووية لا يمكن أن يعني فيها ضمير المتكلم (ت) غيره، وتحيل فيها «هنا» و«الآن» إلى ظروف ذلك السرد الزمكانية، وليس البتة إلى ظروف تحرير المؤلف الحقيقي لروايته «مانون ليسكو». بل إن إرجاعات رواية «تريسترام شاندي» إلى وضع الكتابة تستهدف فعل تريسترام (التخيلي) وليس فعل شتين (الحقيقي) ؛ والأكثر حذقا وجذرية في الوقت نفسه أن سارد رواية «الأب كوريو» ليس «هو» بلزك، حتى وإن عبر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير، لأن هذا السارد - المؤلف امرؤ «يعرف» مدرسة فوكير الداخلية ومديرتها وطلبته، في حين لا

\* *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde.*

يقوم بلزك إلا بتخيّلهم. وبهذا المعنى، طبعاً، فإنّ الوضع السردى لحكاية تخيلية لا ينحصر أبداً في وضع كتابته.

ومن ثمّ فإنّ هذا المقام السردى هو الذي لا يزال علينا أن نتناوله، طبقاً للآثار التي خلفها – الآثار التي يُفترض أنه خلفها – في الخطاب السردى الذي يُفترض أنه أحدثها. لكن من المسلم به أن هذا المقام لا يظل بالضرورة واحداً ثابتاً في عمل سردى واحد: فمعظم رواية «مانون ليسكو» يروها دي كريبو، لكن بعض الصفحات تعود إلى المركز ده ونكورو؛ وبالعكس، فإن معظم ملحمة «الأوديسه» يروها «هوميروس»، لكن الأناشيد IX – XII تعود إلى عوليس؛ أما الرواية الباروكية وقصص «ألف ليلة وليلة» ورواية «اللورد جيم»<sup>\*</sup>، فقد عودتنا أوضاعاً أشد تعقيداً<sup>(4)</sup>. ولابد للتحليل السردى طبعاً من أن يتولى دراسة هذه التعديلات – أو هذه الثوابت: ذلك لأنه إذا كان ملحوظاً أن مغامرات عوليس يروها ساردان مختلفان، فمن الصائب والوجيه أن غراميات سوان ومارسيل يروها سارد واحد.

فالوضع السردى هو – ككل وضع آخر – مجموع معقد لا يمكن فيه التحليل، أو مجرد الوصف، أن يميّز نسيجاً من العلاقات الوثيقة بين الفعل السردى ومحركيه وتحديداته الزمكانية وعلاقته بأوضاع سردية أخرى مُستتَبة في الحكاية نفسها، إلخ، إلّا وهو يمزق هذا النسيج. ونجربنا ضرورات العرض على هذا العنف المحتوم لمجرد أن الخطاب النقدي – كغيره من الخطابات – لا يستطيع أن يقول كل شيء دفعة واحدة. ومن ثمّ سنتناول – هنا أيضاً – عناصر تعريفية واحداً تلو الآخر، مع أن اشتغالها الفعلي متواقت، رابطتين معظمها بمقولات زمن السرد والمستوى السردى والـ«شخص» (أي العلاقات بين السارد – وعند الاقتضاء المسرود له أو لهم)<sup>(5)</sup> – والقصة التي يرويها).

## زمن السرد

يمكنني – عن طريق لا تماثل تفلت منا أسبابه العميقة، ولكنه يندرج في بنى اللسان ذاتها (أو على الأقل في بنى «الألسن الحضارية» الكبرى للثقافة الغربية) – يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدّث فيه، وهل هذا المكان

\* Lord Jim.

بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه ؛ هذا، في حين يستحيل علي تقريبا ألا أوقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردى، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل<sup>(6)</sup>. ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردى أهم بوضوح من تحديداته المكانية. فإذا استثنينا السرد من الدرجة الثانية، التي يشير السياق القصصى عموما إلى إطارها (عوليس أمام القياسيين، مضيقة رواية «جاك القدرى»\* في نزلها)، فإن المكان السردى لا يُخصّص إلا نادرا جدا، ولا يكاد يكون ملائما أبدا<sup>(7)</sup>. إننا نعرف تقريبا أين كتب بروسست رواية «بحثا عن الزمن الضائع»، لكننا نجهل أين يُفترض أن يكون مارسيل قد أنتج حكاية حياته، ونحن قلما نفكر في الاهتمام بذلك. وبالمقابل، يهمننا كثيرا أن نعرف، مثلا، كم مضى من الزمن بين المشهد الأول من رواية «بحثا...» («مأساة النوم») واللحظة التي يتذكر فيها بهذه الألفاظ :

لقد مضت سنوات كثيرة على تلك الليلة. وجدار السلم الذي رأيت عليه ضوء شمعته لم يعد موجودا منذ وقت طويل، إلخ ؛

ذلك لأن هذه المسافة الزمنية، وما يملؤها، وما ينشطها، هي هنا عنصر جوهري في دلالة الحكاية.

والتحديد الزمني الرئيسى للمقام السردى هو موقعه النسبى من القصة. ويبدو بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا لما يرويها، لكن هذه البداية كذبها منذ قرون عديدة وجود الحكاية «التكهنية»<sup>(8)</sup> بمختلف أشكالها (من شكل تنبؤى ورؤيوى ووحى وتنجيمى ومستطلع بالكف ومتنبئ بالورق ومستخير بالأحلام، إلخ.)، التي يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن – وكذبتها أيضا ممارسة الحكاية بصيغة الحاضر، وذلك على الأقل منذ حكاية «شجرات الغار مقطوعة»\*. ولا بد أيضا من اعتبار أنه يمكن السرد بصيغة الماضي أن يتجزأ نوعا ما ليندرج بين مختلف لحظات القصة كنوع من النقل الفورى قليلا أو كثيرا<sup>(9)</sup> – وهي ممارسة شائعة في المراسلة واليوميات الشخصية، وبالتالي في «الرواية بالرسائل»، أو في الحكاية في شكل يوميات (رواية

\* *Jacques le fataliste.*

\* *Les lauriers sont coupés.*

«مرتفعات وذرينك»<sup>\*</sup>، رواية «يوميات خوري في الأرياف»<sup>\*</sup>. ومن ثم لابد من التمييز - من وجهة نظر الموقع الزمني وحده - بين أربعة أنماط من السرد هي : اللاحق (وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس)، والسابق (وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، كحلم جوكايل في قصيدة «موسى النجمي من الماء»<sup>\*</sup>)، والمتواقت (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل)، والمُتَقَحَم (بين لحظات العمل).

والتمط الأخير هو قبلها الأكثر تعقيدا، ما دام سردا متعدد المقامات، وما دام يمكن القصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى - وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين<sup>(10)</sup>، حيث تكون الرسالة - كما هو معلوم - وسيطا للحكاية وعنصرا في الحكمة معا<sup>(11)</sup>. ويمكن هذا التمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعا من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد، بل غير متماسك : فقرأ رواية «الغريب»<sup>\*</sup> اليقظون لم يفتنهم أن يصادفوا هذه الشكوك التي هي غريبة - ربما غير متعمدة - من غرائب تلك الحكاية<sup>(12)</sup>. وأخيرا، فإن التقارب الكبير جدا بين القصة والسرد يُخَدِّثُ هنا، في أغلب الأحيان<sup>(13)</sup>، أثرا دقيقا جدا من الاحتكاك - إن جاز التعبير - بين التفاوت الزمني الضئيل لحكاية الأحداث («هذا ما حدث لي اليوم») والتواقت المطلق في عرض الأفكار والمشاعر («هذا ما أظنه عن ذلك في هذا المساء»). وقد ظلت اليوميات والبوح الترسلية تؤلف ما يسمى في اللغة الإذاعية النقل الفوري والنقل المؤجل<sup>\*</sup>، المونولوج شبه الداخلي والنقل بعد فوات الأوان. وهنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا وشخصا آخر سلفا. فأحداث النهار تكون سلفا في عداد الماضي، ويمكن أن تُعَدَّلَ «وجهة النظر» منذ ذلك الحين ؛ ومشاعر المساء أو اليوم التالي تكون في عداد الحاضر تماما، ويكون التعبير على السارد هنا تعبيرا على البطل في الوقت نفسه. تكتب سيسيل قولانج إلى السيدة ده

- \* *Wuthering Heights.*
- \* *Journal d'un curé de campagne.*
- \* *Moyse sauvé des eaux.*
- \* *L'étranger.*

• م.ع. - يقال أيضا: النقل (البرنامج، الحلقة، إلخ). المباشر (ق)، من جهة؛ والنقل (البرنامج، الحلقة، إلخ). المسجل (ق)، من جهة أخرى.

ميرتوي لتروي لها كيف أغواها قالمون في الليلة الأخيرة، ولتبوح لها بندمها. فقد انقضى مشهد الإغواء، ومعه الاضطراب الذي لم تعد تعانيه سيسيل، ولم يعد حتى تتصوره ؛ ويبقى العار، ونوع من الذهول الذي هو في الوقت نفسه عدم فهم للذات واكتشاف لها :

أكثر ما أواخذ عليه نفسي، ويجب أن أحدثك عنه مع ذلك، هو أنني أخشى ألا أكون قد دافعت عن نفسي على قدر ما كنت أستطيع. ولا أدري كيف كان يتم ذلك : فمن المؤكد أنني لا أحب السيد ده قالمون، بل العكس تماما ؛ وكانت هناك لحظات بدت فيها كأنني أحبه... (14).

إن سيسيل أمسي، القرية جداً والبعيدة سلفا، تراها سيسيل اليوم وتتحدث عنها. لدينا هنا بطلتان متابعتان، ثانيتهما (وحدها) ساردة (أيضا)، وتفرض وجهة نظرها - الزائحة؛ بما يكفي حقا لإحداث التفاوت -، والتي هي وجهة نظر الفوري بعد فوات الأوان (15). ونحن نعلم كيف استثمرت رواية القرن XVIII، من رواية «پاميللا، أو الفضيلة المكافأ عليها»\* إلى رواية «أوبرمان»\*، ذلك الوضع السردى المناسب لأدق الطباقات وأكثرها «إزعاجا» ألا وهو : طباق أقصر مسافة زمنية.

وعلى العكس من ذلك، فإن النمط الثالث (السرد المتواقت) هو مبدئيا الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقضي كل نوع من التداخل واللعب الزمني. ومع ذلك لابد من ملاحظة أن أكتباس المقامات يمكن أن يشغل هنا في اتجاهين متعارضين بحسب ما يُركّز على القصة أو على الخطاب السردى. هكذا يمكن حكاية بصيغة الحاضر من نمط «سلوكي» وحديثي تماما، يمكنها أن تبدو أوج الموضوعية، ما دام أثر النطق الأخير الذي كان يبقى في حكاية من طراز همنكووي (سمة المسافة الزمنية بين القصة والسرد، التي ينطوي عليها حتما استعمال الفعل الماضي) يتلاشى في شفافية كلية للحكاية، تندثر تماما لصالح القصة : هكذا تُلقَّيْت عموما أعمال «الرواية الجديدة» الفرنسية، وخصوصا روايات روب - كرويه الأولى (16) : فنسمية «الأدب الموضوعي»، و«مدرسة النظرة» تعبران جيدا عن الإحساس بالتعدي المطلق للسرد، هذا التعدي الذي كان يعززه استعمال الحاضر

\* Pamela, or Virtue Rewarded.

\* Obermann.

المعتم. أما إذا وقع العكس، وهو التركيز على السرد ذاته، كما في الحكايات ذات «المونولوج الداخلي»، فإن التزامن يشغل لصالح الخطاب ؛ وعندئذ يكون العمل هو الذي يبدو محصوراً في حالة ذريعة فقط، ويَزول في النهاية : وهو أثر محسوس سلفاً عند هيجاردان، ولا يكف عن الازدياد عند بيكيت وكلود سيمون وروجي لاڤورت. ومن ثم يبدو كأن استعمال الزمن الحاضر، وهو يقارب ما بين المقامات، قد أدى إلى الإخلال بتوازنها وإلى تمكين مجموع الحكاية - حسب أخف تغيير لموضع التركيز - من الانقلاب إما في اتجاه القصة، وإما في اتجاه السرد، أي الخطاب. ولعل السهولة التي تحوّلت بها الرواية الفرنسية في هذه السنوات الأخيرة من طرف إلى طرف نقيض، لعلها توضح هذه الازدواجية والمعكوسية<sup>(17)</sup>.

وتمتّع المخط الثاني (ذو السرد السابق) حتى الآن باستثمار أدبي أقل من الأنماط الأخرى، ونعلم أن حكايات الاستشراق أيضاً، من هيربرت جورج ويلز حتى وايموند راي بروندي - والتي تنتمي مع ذلك انتهاء كلياً إلى النوع التنبؤي - تكاد تؤخر دائماً تاريخ مقامها السردى، اللاحق ضمناً لقصتها (الأمر الذي يوضح جيداً استقلال هذا المقام التخيلي عن لحظة الكتابة الفعلية). فالحكاية التكهنية قلما تظهر في المتن الأدبي، إلا على المستوى الثاني : من ذلك، مثلاً، في قصيدة «موسى النجمي...» لسانت - آمان، حكاية هارون التنبؤية (القسم السادس) أو حلم جوكايل النذير الطويل (القسم الرابع والخامس والسادس)، المتعلقان معاً بمستقبل موسى<sup>(18)</sup>. والميزة المشتركة بين هذه الحكايات الثانية هي طبعاً أنها تكهنية بالقياس إلى مقامها السردى الفوري (هارون، حلم جوكايل)، ولكن ليس بالقياس إلى المقام الأخير (المؤلف الضمني لقصيدة «موسى النجمي...»، الذي يتأهى من جهة أخرى صراحة مع سانت - آمان) : إنها أمثلة واضحة على التكهن بعد فوات الأوان.

إن السرد اللاحق (المخط الأول) هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم. ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقاً، ولو لم يُشترَ إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة<sup>(19)</sup>. وهي مسافة تبدو غير محددة عموماً في الحكاية الكلاسيكية «بضمير الغائب»، ويبدو السؤال غير ملائم، ما دامت صيغة الماضي تدل على نوع من الماضي الذي لا عمر له<sup>(20)</sup> : فالقصة يمكن أن تؤرّخ، كما هو الشأن عند بلزوك في أغلب الأحيان، دون أن يكون السرد كذلك<sup>(21)</sup>. ومع ذلك، يحدث أن يُكشَف عن معاصرة نسبية

للعمل\* باستعمال زمن الحاضر، إما في البداية، كما في رواية «طوم دجونز»<sup>(22)</sup> أو رواية «الأب كوريو»<sup>(23)</sup>، وإما في النهاية، كما في رواية «أوجيني كراندي»<sup>(24)</sup> أو رواية «مدام بوفاري»<sup>(25)</sup>. وتلعب آثار التضافر النهائي هذه (التي هي أكثر إدهاشا من التملين) على واقعة أن مدة القصة ذاتها تقلص تدريجيا المسافة التي تفصلها عن لحظة السرد. لكن قوة هذه الآثار تنجم عن الانكشاف غير المتوقع لتناظر زمني (وبالتالي قصصي إلى حد ما) بين القصة وساردها، تناظر متوار حتى ذلك الحين - أو منسي منذ مدة طويلة كما في حالة رواية «مدام بوفاري». وعلى العكس من ذلك، يبدو هذا التناظر جلياً من أول وهلة في الحكاية «بضمير المتكلم»، التي يقدم فيها السارد على الفور بصفته شخصية في القصة، والتي يوشك أن يكون فيها التضافر النهائي قاعدة<sup>(26)</sup>، تبعا لخط يمكن أن تزودنا آخر فقرة من رواية «روبنسون كروزوي» بمنتخب منه :

والآن، وقد صممت على ألا أهرق نفسي أكثر، فإنني أستعد لرحلة أطول من كل هذه الرحلات، بعد أن عشت اثنتين وسبعين سنة (وهي حياة ذات تنوع لامتناه) وتعلمت كفاية أن أعرف قيمة الاعتزال ونعمة إنهاء المرء أيامه في سلام<sup>(27)</sup>.

فليس هنا أي أثر مأساوي، ما لم يكن الوضع النهائي نفسه وَضَعَ نهاية عنيقة، كما في رواية «عفو مزدوج»<sup>\*</sup>، التي كتب فيها البطل السطر الأخير من حكايته - اعترافه قبل أن ينزلق مع شريكته في الأوقيانوس حيث ينتظرهما سمك قرش :

لم أسمع انفتاح باب القمرية، لكنها كانت بجانبني الآن وأنا أكتب. إنني أستطيع أن أحس بها. لقد طلع القمر<sup>(28)</sup>.

ولكي تلتحق القصة هكذا بالسرد، لا بد طبعا من ألا تتجاوز مدة الأخير مدة الأول. ونحن نعرف أخروجة\* تريسترام المضحكة، ومفادها : أنه لم ينجح في أن يروي في سنة من الكتابة إلا اليوم الأول من حياته، فلاحظ أنه تأخر أربعة وستين

\* م.ع. - معاصرة نسبية بين زمن القصة وزمن السرد.

\* Double Indemnity.

\* م.ع. - الأخروجة (aporie) : وضع رأيين متعارضين لكل منهما حُجَّتُهُ في الجواب عن مسألة بعينها.



وثلاثمئة يوما، وأنه بذلك تَقَهَّرَ أكثر مما تقدم؛ وأنه، إذ عاش أربعاً وستين وثلاثمئة مرة أسرع مما كتب، بقي عليه كلما كتب، أن يكتب من جديد؛ وباختصار إن مشروعه ميؤوس منه<sup>(29)</sup>. وهي برهنة لا عيب فيها، ومقدماتها المنطقية ليست عبثية البتة. إذ تستغرق عملية الرواية وقتاً (وحياة شهرزاد تتوقف على هذا الخيط وحده)، وعندما يمسرَح روائي سرداً شفوياً من الدرجة الثانية، فإنه نادراً ما يفوته أن ينتبه لذلك : تحدث أمور كثيرة في النزول في حين تروي مضيفة رواية «جالك القدري» قصة المركيز دي زارسي، وينتهي القسم الأول من رواية «مانون ليسكو» بملاحظة أن الفارس صرَّف أكثر من ساعة في حكايته، وأنه محتاج فعلاً إلى العشاء لـ«أخذ قسط من الراحة». ولدنيا بعض الأسباب للاعتقاد أن بروفو، من جهته، قد قضى أكثر من ساعة في كتابة تلك المئة صفحة تقريباً، ونعلم مثلاً أن فلوير احتاج إلى قرابة خمس سنوات ليكتب رواية «مدام بوفاري». ومع ذلك – وهذا غريب جداً على الإجمال – فإن السرد التخيلي لتلك الحكاية، كما في كل روايات العالم تقريباً باستثناء رواية «تريسترام شاندي»، يُفترض فيه ألا يملك أي مدة؛ أو على الأصح يبدو الأمر كأن مسألة مدته ليست لها أي ملاءمة : فأحدي حيل السرد الأدبي – ولعلها الأقوى، لأنها لا يقطن لها أحد، إن صح التعبير – هي أن السرد هنا فعل مؤقت، ليس له بعد زمني. إنه يُورَّخ أحياناً، ولكن لا يُقاس أبداً : فنحن نعلم أن السيد أومي قد استلم لتوه وسام الشرف عندما كتب السارد تلك الجملة الأخيرة، لكننا لا نعلم ما كان يحدث بينما كان يكتب الجملة الأولى؛ ونعلم أيضاً أن هذه المسألة عبثية : فلا شيء يُفترض فيه أن يفصل بين تينك اللحظتين من المقام السردى، غير الحيز اللازمي للحكاية بصفته نصاً. وعلى النقيض من السرد المتواتر أو المقهَّم، الذي يعيش من مدته ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة، فإن السرد اللاحق يعيش من مفارقة هي : أنه يملك في الوقت نفسه وضعاً زمنياً (بالقياس إلى القصة الماضية) وجوهاً لازمياً (ما دام بلا مدة خاصة)<sup>(30)</sup>. إنه – كالتأبه السروسيتي – انخطاف، «مدة خاطفة كالبرق»، غشيان معجز، «دقيقة متحررة من نظام الزمن»<sup>(31)</sup>.

وطبعاً إن المقام السردى لرواية «بختا...» يطابق هذا النمط الأخير : فنحن نعلم أن بروسست قد أمضى أكثر من عشر سنين في كتابة روايته، لكن فعل سرد

مارسيل لا يحمل أي سمة مدة، ولا أي سمة تقسيم : إنه آني. فحاضر السارد، الذي نكاد نجده في كل صفحة مختلطا بمختلف ماضيات البطل، لحظة فريدة لا تالي لها. وقد ظن مارسيل مولر فعلا أنه وجد عند جيرمين بري فرضية مقام سردي مزدوج - قبل الكشف النهائي وبعده -، ولكن هذه الفرضية لا تقوم على أي شيء، والحق أنني لا أرى عند جيرمين بري إلا استعمالاً متعسفاً (وإن لم يكن شائعاً) للـ«سارد» للدلالة على البطل، ربما حمل مولر على الخطأ في تلك النقطة<sup>(32)</sup>. أما المشاعر المعبر عنها في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي نعلم أنها لا توافق الاقتناع النهائي للسارد، فإن مولر بنفسه يثبت جيداً أنها لا تبرهن البتة على وجود مقام سردي سابق للكشف<sup>(33)</sup>؛ والرسالة التي بعث بها بروسست إلى جاك ريفير، وسبق ذكرها<sup>(34)</sup>، تبين على العكس من ذلك أن بروسست قد تشبث هنا بأن يؤلف خطاب السارد مع «أخطاء» البطل، وإذ أن ينسب إليه رأياً ليس برأيه حتى يتحاشى الكشف مبكراً جداً عن فكره الخاص. وحتى الحكاية التي يحكيها مارسيل بعد حفلة كيرمانت الساهرة عن بداياته بصفته كاتباً (الانزواء، المسودات الأولية، ردود فعل القراء الأولى)، والتي تُعْتَبَر بالضرورة مدة الكتابة («أنا، ما كان علي أن أكتبه كان شيئاً مختلفاً تماماً، شيئاً أطول، ولأكثر من شخص واحد. شيئاً تطول كتابته. في النهار، قد يمكنني في الأكثر أن أحاول النوم. ولو عَمِلْتُ، لما كان ذلك إلا في الليل. لكنني قد أحتاج إلى ليالي كثيرة، ربما مئة، وربما ألف»<sup>(35)</sup>) وقلق الموت المقاطع، حتى هذه الحكاية لا تناقض آنية سردها التخيلية : ذلك لأن الكتاب الذي بدأ مارسيل يكتبه حينئذ في القصة لا يمكن أن يلتبس حقاً بالكتاب الذي كان مارسيل حينئذ على وشك الانتهاء من كتابته بصفته حكاية - والذي هو رواية «بمحا عن الزمن الضائع» نفسها. فالكتاب التخيلي، الذي هو موضوع الحكاية، «تطول كتابته» شأن كل كتاب. لكن الكتاب الحقيقي، الكتاب - الحكاية، لا يعرف «طول» - الخاص : إنه يلغي مدته.

إن حاضر السرد البروستي - من عام 1909 حتى عام 1922 - يوافق «حاضر»ات كتابة كثيرة، ونعلم أن زهاء ثلث الكتاب - وبالضبط الصفحات الأخيرة منه - كان قد كُتِبَ منذ عام 1913. ومن ثم فإن لحظة السرد التخيلية قد تغيرت - في الواقع - أثناء التحرير الحقيقي، ولم تعد اليوم ما كانت عليه عام 1913، لحظة كان بروسست يظن أن عمله الأدبي قد انتهى لأجل طبعة كراسي.

وهكذا، فإن المسافات الزمنية التي كان يفكر فيها – ويريد أن يدل عليها – عندما كان يكتب مثلاً، بصدد مشهد النوم : «مرت سنون كثيرة على ذلك»، أو بصدد انبعاث كومبري من خلال حلوى المادلين : «أجسُ بالمقاومة وأسمع ضجّة المسافات المقطوعة» – هذه المسافات ازدادت أكثر من عشر سنوات لمجرد تطويل زمن القصة : فلم يعد مدلول هذه الجُمْل المدلول نفسه. وترتبت على ذلك تناقضات معينة غير قابلة للحلّ كهذا التناقض : فعندما ينطق السارد عبارة «هذا اليوم»، فإنها تبدو لنا – بوضوح – لاحقة للحرب، لكن «پاريز اليوم» في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان» تظل في تحديداتها التاريخية (مضمونها المرجعي) پاريز ما قبل الحرب، كما شوهدت ووُصِفَتْ في حينها. وقد صار المدلول الروائي (لحظة السرد) شيئاً كعام 1925، لكن المرجع التاريخي، الذي يوافق لحظة الكتابة، لم يتقدّم إلى الأمام وظلّ يقول : 1913. وعلى التحليل السردى أن يسجل هذه التغيرات – والتناقضات التي يمكن أن تنجم عنها – بصفتها آثاراً للتكوّن الحقيقي للعمل الأدبي ؛ لكن التحليل لا يستطيع في النهاية أن يتناول المقام السردى إلا كما يقدّم نفسه في حالة النص الأخيرة، بصفتها لحظة فريدة لا مدة لها، موضوعة هكذا بالضرورة بعد مرور سنوات عديدة على «المشهد» الأخير، وبالتالي بعد الحرب، بل – كما رأينا – بعد وفاة مارسيل بروسست. ونذكر بأن هذه المفارقة ليست بمفارقة : فمارسيل ليس هو بروسست، ولا شيء يجبره على أن يموت معه. أما الإجباري، فهو أن يقضي مارسيل «سنوات كثيرة» بعد 1916 في المصححة، الأمر الذي يموقع بالضرورة عودته إلى پاريز وحفلة كيرمانت النهارية في عام 1921 على أقرب تقدير، واللقاء بأوديت «البلهاء» عام 1923<sup>(37)</sup>. وتلك النتيجة تفرض نفسها.

ومن المحتم أن تكون المسافة متغيرة بين هذه اللحظة السردية الوحيدة ومختلف لحظات القصة. فإذا وُلت «سنوات كثيرة» على مشهد النوم في كومبري، فقد مضى «وقت قليل» على معاودة السارد إدراك نحيبه الطفولي، والمسافة التي تفصله عن حفلة كيرمانت النهارية هي طبعاً أدنى من المسافة التي تفصله عن قدومه الأول إلى باليك. صحيح أن نسق اللسان والاستعمال المطرد للماضي لا يسمحان بدمج بصمة التقلص التدريجي في نسج الخطاب السردى ذاته، لكننا رأينا أن بروسست كان قد نجح إلى حد ما في التحسيس به عن طريق تعديلات في السرعة الزمنية للحكاية : التلاشي التدريجي للترددي، تمديد المشاهد الفردية، التقطع المتنامي، الرفع من

الوتيرة - كما لو أن زمن القصة يميل إلى أن يزداد تمثلاً وتفرّداً وهو يدنو من نهايته، التي هي أيضاً أصله.

وقد يمكن أن نتوقع - حسب ما سبق أن رأينا أنه يشكل الممارسة الشائعة للسرد «السيرى الذاتي» - أن نرى الحكاية تقود بطلها حتى النقطة التي ينتظره فيها السارد، لكي يجتمع هذان الأقنومان ويمتزجا في النهاية. وهذا ما أدعني أحيانا ببعض العجلة<sup>(38)</sup>. والواقع - كما لاحظ مارسيل مولر بحق:

أن عهداً بأكمله يمتد بين يوم الاستقبال عند الأميرة واليوم الذي يروي فيه السارد هذا الاستقبال، هذا العهد يُقي بين البطل والسارد على بون لا يسمح أي شيء بعبوره : فالصبي الفعلية في خاتمة كتاب «الزمان المستعاد» كلها في الماضي<sup>(39)</sup>.

ويقود السارد قصة بطله - قصته الخاصة - بالضبط حتى النقطة التي «سيصير [فيها] البطل هو السارد»<sup>(40)</sup> كما يقول جان روسي، - بل سأقول حتى النقطة التي يبدأ يصير فيها هو السارد، مادام يشرع فعلا في عمله الذي هو الكتابة. يقول مولر :

إذا انضمَّ البطل إلى السارد، فذلك على غرار خطِّ مقارب، لأن المسافة التي تفصل بينهما تميل إلى الصُّفر ولن تُلغى أبداً،

لكن الصورة توحي بلعب شتيرنسي على المذتين، لا يوجد في الواقع عند بروسست : فهناك فقط توقف للحكاية في النقطة التي اكتشف فيها البطل حقيقة حياته ومعناها، وبالتالي النقطة التي تنتهي فيها «قصة موهبة» هذه التي نذكر بأنها موضوع الحكاية السبروستية المصرح به. والباقي، الذي نعرف سلفاً نهايته عن طريق الرواية ذاتها التي تنتهي هنا، لا ينتمي بعد إلى الـ«موهبة»، بل إلى العمل الذي يأتي بعدها، ولا ينبغي بالتالي أن يكون إلّا مشروعاً فيه. فموضوع رواية «بمخا...» هو «مارسيل يصير كاتباً»، وليس «مارسيل الكاتب»، لأن هذه الرواية تظل رواية تكوين، وقد يكون اعتبارها «رواية عن المؤلف الروائي» - كما في رواية «مزيفو النقود»\* - تشويها لمقاصدها وخصوصاً تحريفها لمعناها ؛ إنها رواية عن المؤلف الروائي

\* *Faux monnayeurs.*

المقبل. «إن التَّمَّة - كما قال هيكل، بحق، عن رواية التكوين\* - لا يبقى لها شيء مما هو روائي...» ؛ ومن المحتمل أن يكون پروست قد سرَّه أن يطبق هذه القاعدة على حكايته الخاصة : فالواقعة الروائية هي الالتماس أو البحث الذي ينتهي بالاكشاف (الكشف)، وليس الاستعمال الذي سيُسْتَعْمَل هذا الاكتشاف فيما بعد. والاكتشاف النهائي للحقيقة، و الالتقاء المتأخر بالموهبة، كسعادة العاشقين المجتمعين، لا يمكن إلا أن يكون نهاية، وليس مرحلة ؛ وبهذا المعنى، فإن موضوع رواية «بجحا...» موضوع تقليدي فعلا. ومن ثم لا بُدَّ من أن تتوقف الحكاية قبل أن ينضمَّ البطل إلى السارد، لأنه لا يتصوَّر أن يكتبَ معا كلمة : النهاية. فجملة السارد الأخيرة هي عندما يصل البطل - هي أن البطل يصل - أخيرا إلى جملة الأولى. ومن ثمَّ فالمسافة بين نهاية القصة ولحظة السرد هي الزمن الذي يحتاج إليه البطل ليكتبَ هذا الكتاب الذي يمثله، وليس الكتاب الذي يكشفه لنا السارد، بدوره، في مدة خاطفة كالبرق.

## المستويات السردية

عندما يصرَّح دي كُريو، وقد بلغ نهاية حكايته، بأنه قد أبحر لتوّه من أوليانز الجديدة إلى هافر ده كراس، ثم من هافر إلى كالي كي يلتقي بأخيه على بُعد بضعة فراسخ، فإن المسافة الزمنية (والمكانية) التي كانت تفصل حتى ذلك الحين بين العمل المروي والفعل السردى تتقلَّص تدريجياً إلى حدِّ الاختزال في الصفر أخيرا : فقد أفضت الحكاية إلى الهُنا والآن، وانضمت القصة إلى السرد. ومع ذلك تبقى مسافة بين هذه الحادثات الأخيرة من غراميات الفارس وقاعة فندق «الأسد الذهبي» بشاغليها، الذين منهم الفارس نفسه ومضيفوه، حيث يروي هذه الحادثات بعد العشاء للمركيز ده رنفكور، وهي مسافة ليست في الزمن ولا في المكان، بل في الاختلاف بين العلاقات التي تقيمها الحادثات والقاعة بشاغليها آنهذ مع حكاية دي كُريو ؛ وهي علاقات سنميِّزها بكيفية تقريبية وغير مناسبة طبعا ونحن نقول إن حادثات غراميات الفارس توجد في الداخل (أي داخل الحكاية) والقاعة بشاغليها يوجدون في الخارج. وما يفصل بين الطرفين ليس المسافة بقدر ما هو نوع من العتبة

\* م.ع. - رواية التكوين (Bildungsroman): مصطلح يستعمله النقاد الألمان على نطاق واسع ويقصدون به رواية تصف نمو البطل أو البطلة في شبابه أو شبابها.

التي يجسدها السرد نفسه، اختلاف في المستوى. ففندق «الأسد الذهبي»، والمركز، والفارس الذي يقوم بدور السارد يوجدون - في نظرنا - داخل حكاية معينة، ليست حكاية دي كروي، بل حكاية المركز، أي رواية «مذكرات رجل وجه...» ؛ أما العودة من لويزيانا، والسفر من هافر إلى كالي، والفارس الذي يقوم بدور البطل فيوجدون داخل حكاية أخرى، هي حكاية دي كروي هذه المرة، التي هي متضمنة في الحكاية الأولى، ليس فقط بمعنى أن هذه الحكاية الأولى تحيطها بفاعحة وخاتمة (غائبة هنا من جهة أخرى)، ولكن أيضا بمعنى أن سارد الحكاية الثانية شخصية في الحكاية الأولى سلفا، وأن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدث مروي في الحكاية الأولى.

وسنعرف هذا الاختلاف في المستوى بقولنا إن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردى المنتج لهذه الحكاية. فتحرير السيد ده ونكور لـ «مذكراته» - التخيلية فعل (أدبي) منجز على مستوى أول، سنسميه خارج القصة ؛ والأحداث المروية في تلك الـ «مذكرات» (والتي منها الفعل السردى لسدي كروي) توجد داخل هذه الحكاية الأولى، ولذلك سنتعبها بأنها قصصية أو داخل القصة ؛ والأحداث المروية في حكاية دي كروي، وهي حكاية من الدرجة الثانية، ستسمى قصصية تالية<sup>(41)</sup>. وبالمثل، فإن السيد ده ونكور بما هو «مؤلف» الـ «مذكرات» هو خارج القصة : فبالرغم من أنه تخيلي، فإنه يخاطب جمهورا حقيقيا، كما يفعل روسو أو ميشليه تماما ؛ وهذا المركز نفسه بما هو بطل هذه الـ «مذكرات» نفسها قصصي، أو داخل القصة، وكذلك دي كروي السارد في فندق «الأسد الذهبي»، وكذا من جهة أخرى مانون الذي يلحبه المركز أثناء اللقاء الأول في باسي ؛ لكن دي كروي بطل حكايته الخاصة، ومانون البطلة وأخاها، والشخصيات الثانوية، هم قصصيون تالون : هذه المصطلحات (قصصي تال، إلخ.) لا تدل على كائنات، بل على مواقف نسبية ووظائف<sup>(42)</sup>.

ومن ثم يكون المقام السردى لحكاية أولى خارج القصة بطبعه، كما يكون المقام السردى لحكاية ثانية (قصصية تالية) داخل القصة بطبعه، إلخ. ولنلح على أن الطابع التخيلي المحتمل للمقام الأول لا يعدل هذا الوضع أكثر مما يعدل الطابع «الحقيقي» المحتمل للمقامات اللاحقة : فالسيد ده ونكور ليس «شخصية» في حكاية

يضطلع بها الأَبْ بريفو، بل هو المؤلف التخيلي لـ «مذكرات» نعرف من جهة أخرى أن مؤلفها الحقيقي هو بريفو، مثلما أن روينسون كروزوي هو المؤلف التخيلي لرواية دانييل ديفو التي تحمل اسمه ؛ ومن ثم يصبح كل منهما (المركز وكروزوي) شخصية في حكايته الخاصة. فلا بريفو ولا ديفو يدخل في نطاق سؤالنا، الذي نذكر مرة أخرى بأنه يتناول المقام السري، وليس المقام الأدبي. إن السيد ده رنكور وكروزوي ساردان – مؤلفان، وبصفتها كذلك فهما على مستوى سري واحد مع جمهورهما، أي معي ومعك. وليس هذا حال دي كروي، الذي لا يخاطبنا أبداً، وإنما يخاطب المركز المعالج ؛ وبالعكس، فلو التقى هذا المركز التخيلي في كالي بشخصية حقيقية (كشترين وهو على سفر) لما كانت هذه الشخصية أقل قصصية، بالرغم من أنها حقيقية كأرمان – جان دويليسيس ده ريشليو عند ديم أو ناپليون عند بلزاك أو الأميرة ماتيلدا عند پروست. وباختصار، إننا لن نخلط بين الطابع خارج القصة والوجود التاريخي الحقيقي، ولا بين الطابع القصصي (أو حتى القصصي التالي) والمتخيل : فجانز وباليك هما على مستوى واحد، ولو أن أحدهما حقيقية والأخرى تخيلية، ونحن دوماً مواضع حكاية، إن لم نكن أبطال رواية.

لكن ما كل سرد خارج القصة يُضطلَعُ به بالضرورة عملاً أدبياً وما محرّكه يُضطلَعُ به سارداً – مؤلفاً قادراً على أن يخاطب – كالمركز ده رنكور – جمهوراً يُنعتُ بأنه كذلك<sup>(43)</sup>. فالرواية في شكل يوميات شخصية (كرواية «يوميات خوري في الأرياف» أو رواية «السمفونية الرعوية») لا تستهدف مبدئياً أي جمهور، إن لم يكن أي قارئ. وقس على ذلك الرواية الترسُّلية، سواء أضممت مترسلاً واحداً (كرواية «ياميلا...») أو رواية «آلام فوتر» أو رواية «أوبرمان»، التي تُنعتُ غالباً بأنها يوميات متكررة في مراسلات<sup>(44)</sup>، أم عدّة مترسلين (كرواية «هلويز الجديدة» أو رواية «العلاقات الخطيرة») : فجورج برنانوص وأندريه جيد وصمويل رشاردسن وبوهان فولفكانك فون كوته وإتيان ده سينانكور وروسو ولاكلو يدون هنا مجرد «ناشرين»، لكن المؤلفين التخيليين لهذه اليوميات الشخصية أو لهذه «الرسائل التي جمعها... ونشرها» لا يُعتَبَرُونَ «مؤلفين» طبعاً (بخلاف رنكور أو كروزوي أو جيل بلا). ثم إن السرد خارج القصة لا يُضطلَعُ به بالضرورة حتى بصفته سرداً مكتوباً : فلا شيء يزعم أن مُرْسُو أو مالون كتب النص الذي نقرأه بصفته

مونولوجهما الداخلي، ومن المسلّم به أن نص رواية «شجرات الغار مقطوعة» لا يمكن أن يكون سوى «تيار وعي» - لم يُكتب، ولم يُتحدث به أيضا - يلتقطه ديجاردان ويدوّنه خفية : فخاصية الخطاب المباشر هي أنه يقصي كل تحديد شكلي للمقام السردى الذي يشكّله.

وبالعكس، فإن كل سرد داخل القصة لا يُنتج بالضرورة - كسرد دي كروي داخل القصة - حكاية شفوية ؛ وإنما يمكنه أن يقوم على نص مكتوب، كالمذكّرة التي لا متلقّي لها والتي حررها أدولف، بل على نص أدبي تخيلي، عمل أدبي داخل العمل الأدبي، كـ«قصة» «الوقع العجيب»<sup>\*</sup>، التي يكتشفها محوري رواية «ضون كيخوطه» في حقبة، أو أقصوصة «الطموح حباً»<sup>\*</sup> التي نشرها في مجلة تخيلية بطل رواية «ألبير سافاروس»<sup>\*</sup>، الذي هو مؤلف داخل القصة لعمل أدبي قصصي تال. لكن يمكن الحكاية الثانية أيضا ألا تكون شفوية ولا مكتوبة، وتبدو - صراحة أو ضمنا - حكاية داخلية (هكذا هو حلم جوكايل في قصيدة «موسى النجى...») أو (بكيفية أكثر تواترا وأقل فوطيكية) أي نوع من الذكرى التي تتذكرها شخصية (في الحلم أو في غير الحلم) : هكذا (ونعرف كم أدهشت هذه الجزئية بروس) تتدخل في الفصل الثاني من أقصوصة «سيلفيا»<sup>\*</sup> حادثة أنشودة أدريان (وهي «ذكرى نصف معلوم بها»):

عُدْتُ إلى سريري ولم أستطع أن أجد فيه راحتي. وبينما غرقت في نصف إغفاءة، مرَّ شباني كله في ذكرياتي... تخيلْتُ قصرا من عهد هنري الرابع، إلخ<sup>(45)</sup>.

ويمكن الحكاية الثانية أخيرا أن يتولاها تمثيل غير لفظي (بصري في أغلب الأحيان)، نوع من الوثيقة الإيقونية، التي يحوّلها السارد إلى حكاية وهو يصفها بنفسه (كاللوحة المصوّرة بالألوان والتي تمثل هجر آريان، في قصيدة «غُرسُ پيليوس وِثِيضُوص»<sup>\*</sup>، أو زُرِّيَّة الطوفان في قصيدة «موسى النجى...»)، أو - في أندر الأحوال - وهو يجعل شخصية تصفها (كلوحات حياة يوسف التي يعلّق عليها عمران في قصيدة «موسى النجى...» نفسها).

- \* Curieux Impertinent.
- \* L'Ambitieux par amour.
- \* Albert Savarus.
- \* Sylvie.
- \* De Nuptiis Pelei et Thetidos.



## الحكاية القصصية التالية

الحكاية من الدرجة الثانية شكل يرقى إلى أصول السرد الملحمي ذاتها، ما دامت الأناشيد من IX إلى XII من ملحمة «الأوديسه»، كما نعلم جيداً، مخصصة للحكاية التي يحكيها عوليس أمام مجمع الفياثيين. وقد دخلت هذه الطريقة (التي نعرف من جهة أخرى توظيفها الضخم في قصص «ألف ليلة وليلة»)، عن طريق فرجيليوس ولودوفيكو آريوسطو لاريوسط وبرناردو تاسو، دخلت في العصر الباروكي إلى التقاليد الروائية، وتتكون معظم رواية «أمستري»، مثلاً، من حكايات تحصل عليها هذه الشخصية أو تلك. وقد استمرت ممارسة هذه الطريقة في القرن XVIII، بالرغم من منافسة أشكال جديدة كالرواية الترسلية؛ نتيجه ذلك جيداً في رواية «مانون ليسكو» أو رواية «ترسترام شالندي»، أو رواية «جاك القدروي»، بل إن مجيء الواقعية لم يمنعها من البقاء على قيد الحياة عند بلزاك (رواية «مصرف نوسينغن»، رواية «دراسة أخرى للمرأة»<sup>\*</sup>، أقصوصة «الثزل الأحمر»، أقصوصة «سارازين»، رواية «الجلد المحبب») وأوجين فرومستان (رواية «دومينيك»<sup>\*</sup>)؛ ويمكننا أيضاً أن نلاحظ استفحالا معينا لهذا الموقع عند جول أميدي باري دورفلي، أو في رواية «مرتفعات وفينك» (حكاية إيزابيلا ليني، التي تروها نيلي لسلوكوود، ويدونها لوكوود في يومياته)، وخصوصاً رواية «اللورد جيم»، التي يبلغ فيها التشابك أقصى مدى المعقولة المشتركة. وقد تتعدى الدراسة الشكلية والتاريخية لهذه الطريقة قصداً إلى حد كبير، ولكن - في سبيل ما سيأتي - لئلا لنا على الأقل من أن نميز هنا بين الأنماط الرئيسية من العلاقة، التي تستطيع أن تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها.

يتمثل النمط الأول من العلاقة في سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضيف على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية. إنه «لهذا السبب» البلزاسي، لكن وقد اضطلعت به هنا شخصية، سواء أكانت القصة التي ترويها قصة شخصية أخرى (أقصوصة «سارازين») أم كانت - في أغلب الأحيان - قصتها هي (عوليس، دي كرو، دومينيك). وتجب كل هذه الحكايات، صراحة أو ضمناً، على سؤال من نمط «ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي؟». وفي

\* Autre étude de femme.

\* Dominique.

أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين داخل القصة إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ (كما في المشاهد الاستعراضية للمسرح الكلاسي)، وما الحكاية القصصية التالية إلا متغير للاسترجاع التفسيري. الأمر الذي يستتبع تناورات بين الوظيفة المزعومة والوظيفة الحقيقية – تُبدّد عموماً لصالح الوظيفة الثانية : ففي النشيد XII من ملحمة «الأوديسة»، مثلاً، يوقف عوليس حكايته عند الوصول إلى جزيرة كالبيسو، مع أن معظم مستمعيه يجهلون التتمة ؛ والذريعة أنه رواها باختصار في الليلة السابقة لسألفينوس وأريتي (النشيد VII) ؛ والسبب الحقيقي طبعاً هو أن القارئ يعرفها بالتفصيل من الحكاية المباشرة في النشيد V ؛ يقول عوليس :

عندما تُعرف القصة، أكره أن أرويها ثانية<sup>(46)</sup>.

وهذا الكره هو أولاً كره الشاعر نفسه.

ويقوم النمط الثاني على علاقة موضوعاتية تماماً، لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة : إنها علاقة مُقَابِلَة (تعاسة آريان المهجورة، في غمرة عرش ثيتيصوص البهيج) أو مُمَاتِلَة (كما هو الشأن عندما تتردّد جوكايل – في قصيدة «موسى النجّي...» – في تنفيذ الأمر الإلهي فيروي لها عمران قصة تضحية إبراهيم). وبنية الإحصاء الشهيرة – التي أجلتها كثيراً «رواية [الستينات] الجديدة» إلى عهد قريب – شكّل متطرّف طبعاً من علاقة المماثلة هذه، مدفوع إلى أقصى حدود التماهي. ثم إنه يمكن العلاقة الموضوعاتية، عندما يدركها المستمعون، أن تمارس تأثيراً على الوضع القصصي : فحكاية عمران لها أثر فوريّ (وهدف أيضاً) هو إقناع جوكايل ؛ إنها أمثلة ذات وظيفة إقناعية. ونعلم أن أنواعاً حقيقية، كالخرافة الرمزية أو الخرافة الحكيمية (الخرافة الحيوانية)، تقوم على ذلك الأثر التحذيريّ للمماثلة: فأمام الدهماء المتمردة، يروي مينينيوس أكربيا قصة الجوارح والمعدة؛ ثم – يضيف تيتوس ليقيوس – «يبين إلى أيّ حدّ كان العصيان الباطني للجسد مشابهاً لتمرّد الدهماء على مجلس الشيوخ، وبذلك ينجح في إقناعهم»<sup>(47)</sup>. وسنجد عند بروسست توضيحاً تمثيلاً أقل نجاعة لقوة المثال هذه.

هـ.م.ع. – انظر بخصوص ذلك، مثلاً: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، صص. 261-290.

ولا يتضمنُّ النمط الثالث أيَّ علاقة صريحة بين مستويي القصة : ففعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن المضمون القصصي التالي)، هي : وظيفة التسلية، مثلا، أو وظيفة الإعاقة أو هما معا. ولاشك في أن أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص «ألف ليلة وليلة»، حيث تصدُّ شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة، أيّا كانت (شريطة أن تثير اهتمام السلطان). ويمكن أن نلاحظ أن أهمية المقام السرد في ازدياد مستمر، من النمط الأول إلى الثالث. ففي النمط الأول، تكون العلاقة (علاقة التسلسل) مباشرة ؛ إنها لا تمرُّ من الحكاية، وقد يمكن جيّدا أن تستغني عنها : فالعاصفة هي التي قذفت بعوليس إلى ساحل فياسيّة، سواء أروى ذلك أم لم يروه، والتحويل الوحيد الذي تُدخِلُه حكايته ذو طابع معرفي محض. وفي النمط الثاني، تكون العلاقة غير مباشرة ويُتوسَّط لها توسطًا صارما بالحكاية التي لا غنى عنها للتسلسل : فمغامرة الجوارح والمعدة تهديء الدماء شريطة أن يرويها لهم مينينوس. وفي النمط الثالث، لا تكون العلاقة بعدُ إلا بين الفعل السرد والوضع الحاضر، و(يكاد) لا يكون المضمون القصصي التالي أكثر أهمية من الرّسالة التوراتية في أثناء عملية التعطيل\* على منبر الكونكوس. وتؤكد هذه العلاقة جيّدا - لو كان هناك ما يدعو إلى ذلك - أن السرد فعلٌ كأي فعل آخر.

## الانصرافات

إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيا أن يضمّنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة خطاب. وكلُّ شكل آخر من العبور، إن لم يكن مستحيلا دوما، فهو على كل حال انتهاكيّ دوما. ويروي خوليو كورتاثر في موضع ما قصة رجل اغتالته إحدى شخصيات الرواية التي هو في طور قراءتها ؛ وهذا شكل معكوس (ومتطرّف) من المحسّن السرد الذي كان الكلاسيون يسمّونه انصراف المؤلف، والذي يقوم على الزعم أن الشاعر «يُحدث بنفسه الآثار التي يتغنّى بها»<sup>(49)</sup>، وذلك كما هو الشأن عندما يُقال إن فرجيليوس «قتل» ديدون في النشيد IV من ملحمة «الإنيادة»، أو عندما يكتب ديدرو - بكيفية أكثر التباسا - في رواية «جاءك القدريّ» :

\* م.ع. - التعطيل (filibuster): اللجوء في البرلمان - وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية - إلى إلقاء الخطب الطويلة، إلخ. سعيًا في إعاقة التصديق على مشروع قانون.

ما الذي قد يمنعتني من تزويج السيد ومن جعله مخدوعاً ؟

أو أيضاً، وهو يخاطب القاري :

لتعد إرداف القروية وراء مرافقها ولتتركنهما يذهبان ولتقعد إلى مسافرتنا، إن كان ذلكم يرضيكم (50).

ودفع شتيرن هذا الأمر إلى حدّ الحماس تدخّل القاري، المتوسّل إليه أن يفتح الباب أو يساعد السيد شاندي على العودة إلى سريه، لكن المبدأ واحد : فكل تطفّل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصي (أو من شخصيات قصصية على كون قصصي تالي، إلخ.)، أو العكس. (كما عند كورتانا)، يُحدث أثر غرابة إمّا مضحكة (عندما يُصوّر - مثل شتيرن أو ديديرو - بلهجة الدّعابة) وإمّا خارقة.

وسنشمل هذه الانتهاكات كلّها بمصطلح الانصراف السردى (51). إن بعضها، المبتذل والساذج كانهصرافات البلاغة الكلاسيكية، يلعب على الزمنية المزدوجة للقصة والسرد ؛ ذلك هو شأن بلزاك في مقطع سبق الاستشهاد به من رواية «الأوهام المفقودة» :

بينما يتسلّق الكاهن الوقور منحدرات أنغوليم، ليس من العبث تفسير....

وذلك كما لو كان السرد مزامناً للقصة وكان عليه أن يُغني أزمته الميته. وهذا النموذج الشائع جدّاً هو الذي اقتدى به پروست عندما كتب مثلاً :

لم يعد لديّ الوقت - قبل سفري إلى باليك - للشرع في تصويرات للمجتمع....

أو :

أكتفي هنا - على قدمي يتوقف القطار وعلى قدمي يصيح المستخدم ضولصير، كراتفاست، مايتفيل، إلخ. - بأن أدوّن ما يذكّرني به الشاطئ الصغير أو الموقع العسكري،

أو أيضا :

لكن حان الوقت للعاق بالبارون الذي يتقدم... (52)

ونعلم أن تلاعبات شتيرن الزمنية أكثر جرأة بعض الكثرة، أي أنها أكثر خرقية بعض الكثرة، كما هو الشأن عندما تجبر استطرادات تويسترام السارد (خارج القصة) أباه (في القصة) على تمديد قيلولته بأكثر من ساعة (53)، لكن المبدأ واحد هنا أيضا (54). وليست بيراندليسي\* مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»\* أو مسرحية «الليلة نرتجل»\* حيث المسرحيون أنفسهم أبطال وممثلون بالتناوب، ليست، بمعنى من المعاني، سوى تخطيط واسع للانصراف ؛ ويقال الشيء نفسه عن كل ما ينحدر من هذه السيرانديلية في مسرح جان جولينه مثلا، وعن تغيرات مستوى الحكاية السروب - كرهية\* (شخصيات تفلت من لوحة، من كتاب، من قصاصة صحفية، من صورة شمسية، من حلم، من ذكرى، من استيهام، إلخ.). وكل هذه التلاعبات تبرز، بحدة آثارها، أهمية الحد الذي تتفنن في تجاوزه بالرغم من مشابهة الواقع، والذي هو السرد (أو التمثيل) نفسه بالضبط ؛ وهو تخم متحرك، ولكنه مقدس، بين عالين : عالم يُروى فيه، وعالم يُروى عنه. الأمر الذي يستتبع القلق الذي دلّ عليه بورخيس بحق :

توحي مثل هذه الاختراعات بأنه إذا أمكن شخصيات متخيل أن تكون قراء أو متفرجين، أمكننا - نحن قراءها أو المتفرجين عليها - أن نكون شخصيات تخيلية (55).

وأكثر ما يزعج في الانصراف هو بالضبط الفرضية غير المقبولة والملحّة، والتي مفادها أن خارج القصة ربما هو قصصي دائما سلفا، وأن السارد والمسرد لهم - أي أنا وأنت - ربما ينتمون أيضا إلى حكاية ما.

ويقوم محسن أقل جرأة، ولكن يمكن ربطه بالانصراف، على أن يُروى ما قدّم (أو ما يسهل التكهن به) بصفته قصصياً تاليا في مبدئه أو - إن شئنا - في أصله،

\* م.ع. - بيراندليسي (٤): نسبة إلى المؤلف المسرحي الإيطالي لويجي بيراندليسي.

\* Sei personaggi in cerca d'autore.

\* Questa sera si recita a soggetto.

\* م.ع. - روب - كرهية (٤): نسبة إلى الروائي الفرنسي آلان روب - كرهية.

أن يُروى - مع ذلك - بصفته قصصياً (على المستوى السردى نفسه الذي عليه السياق) : كما لو أن المركيز ده ونكور، بعد أن اعترف بأنه استمد قصة غراميات دي كروي من دي كروي نفسه (أو حتى بعد أن ترك دي كروي يتحدث خلال بضع صفحات)، استأنف بعد ذلك الحديث ليروي تلك القصة بنفسه، دون أن «يتظاهر» بعد، كما قد يقول أفلاطون، «بأنه صار دي كروي». ولعل النمط الأصلي لهذه الطريقة هو محاور «ثييتوس أو في العلم»\*، التي نعلم أنها تقوم على حديث بينسقراط وثيودوروس وثييتوس، حديث ينقلهسقراط نفسه لأموقليدس، الذي ينقله لثييتوس. لكن - كما يقول أموقليدس - تحاشيا «للضجر من هذه العبارات المقحمة في الخطاب، عندما يقولسقراط مثلاً وهو يتحدث عن نفسه : «وأنا أقول»، أو «وأنا أجيب»، أو وهو يتحدث عن مكاليه : «وافق» أو «لم يوافق»، حررت المحادثة في شكل «حوار مباشر لسقراط مع مكاليه»<sup>(56)</sup>. وأشكال السرد هذه التي تبدو فيها المحطة القصصية التالية، المذكورة أو غير المذكورة، مستبعدة على الفور لصالح السارد الأول، الأمر الذي يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحياناً عدة مستويات سردية) - هذه الأشكال نسميها قصصياً تالياً مختزلاً (والمضمر : مختزلاً في القصصى) أو قصصياً كاذباً.

والحق أن الاختزال ليس واضحاً للأذهان دائماً ؛ وبعبارة أدق : إن الاختلاف بين القصصى التالى والقصصى الكاذب لا يُدرك دوماً في النص السردى الأدبى، الذي (خلافاً للنص السينمائى) لا يتوفر على سمات قادرة على وسم الطابع القصصى التالى لمقطع من المقاطع<sup>(57)</sup>، ما عدا سمة تغيير ضمير الشخص : فلو حل السيد ده ونكور محل دي كروي ليروي مغامرات هذا الأخير، لبرز الاستبدال فوراً في التحول من أنا إلى هو ؛ لكن عندما يعيش بطل أقصوصة «سيلفيا» لحظة من شبابه ثانية في الحلم، فإنه لا شيء يتيح لنا البت فيما إذا كانت الحكاية عندئذ حكاية ذلك الحلم، أو حكاية مباشرة - فيما وراء المقام الحلمى - لتلك اللحظة.

من كتاب «جان سانتوي» إلى رواية «بحثاً...»  
أو انتصار القصصى الكاذب

بعد هذا اللّف الآخر، سيكون من الأسهل علينا وصف خصائص الاختيار

\* Θεωρίτης η περί ἐπιστήμης.

السردى الذي أجراه پروست، عمداً أو عن غير عمد، في رواية «بمحا عن الزمن الضائع». لكن قبل أن نقوم بذلك، لابد لنا من التذكير أولاً بما كان عليه اختيار پروست في عمله السردى الكبير الأول، أو على الأصح في الطبعة الأولى من رواية «بمحا...»، أي في كتاب «جان سانتوي». ففي ذلك الكتاب ينشطر المقام السردى شطرين : فالسارد خارج القصة، الذي لا يحمل اسماً (ولكنه أقنوم أول للبطل، نراه في أوضاع تُنسب فيما بعد إلى مارسيل)، يكون في عطلة مع صديق له في جَوْن كونكارنو ؛ ويرتبط الفَتَيَانِ بكاتب اسمه سٌ (ثاني أقنوم للبطل) يتعهد ببطل منهما أن يقرأ عليهما كل مساء الصفحات التي كتبها، نهاراً، من رواية قيد التحرير. ولا تُنسخ هذه القراءات المجزأة، لكن بعد ذلك يبضع سنوات، وبعد موت سٌ، يقرّر السارد أن ينشر الرواية التي يتوفر - بطريقة نجهلها - على نسخة منها. وهذه الرواية هي كتاب «جان سانتوي» الذي بطله مجملٌ ثالث طبعاً لحمارسيل. هذه البنية المفكوكة قديمة بعض القدم، مع اختلافين بسيطين عن التقاليد التي تمثلها رواية «مانون ليسكو»، هما : أن السارد داخل القصة لا يروي هنا قصته الخاصة، وأن حكايته ليست شفوية وإنما هي مكتوبة، وأدبية أيضاً، مادامت رواية. وسنمُحَص فيما بعد الاختلاف الأول الذي يهْمُ مشكلة الـ«شخص»، لكن لابد من الإلحاح هنا على الاختلاف الثاني، الذي ينمُ - في عصر لم تعد فيه تلك الطرائق مستعملة إلا قليلاً - عن خجل معين من الكتابة الروائية وعن حاجة بديئية إلى «الانتماد» عن سيرة جان هذه - التي هي أقرب، من رواية «بمحا...»، إلى السيرة الذاتية. ويزداد الانشطار السردى حدة مرة أخرى بسبب الطابع الأدبي - بل «التخيلى» (ما دام روائياً) - للحكاية القصصية التالية.

ولابد من الإبقاء من هذا الطور الأول على أن پروست لم يكن يجهل ممارسة الحكاية «ذات الأدراج»<sup>\*</sup>، وأنه كان قد خضع لإغرائها. هذا، فضلاً عن أنه يلمح إلى هذه الطريقة في صفحة من كتاب «الهاربة» :

غالباً ما يزعم الروائيون في مدخل رواياتهم أنهم، وهم يتجولون في بلد من البلدان، صادفوا امرءاً روى لهم عن حياة شخص. وحينئذ يتركون الكلمة لهذا الصديق العارض، والحكاية التي يرويها لهم هي روايتهم بالضبط. هكذا

\* م.ع. - حكاية «ذات أدراج» (بالفرنسية: *trécit à tiroir* والانكليزية: *Chinese-box narrative*): حكاية تضم حكايتها مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسى مُترجمة فيها كالجواهر.

تروى حياة فابريس ضيل ضونكو لستبدال من قبل كاهن قانوني من  
 يادوفا. وكَم نود، عندما نحب، أي عندما يبدو لنا وجود شخص آخر  
 مكتنفا بالأسرار، أن نجد مثل هذا السارد المطلع ! ولاشك في أنه موجود.  
 أفلا نروي، نحن أنفسنا، غالباً، دون أي هوى، حياة هذه المرأة أو تلك  
 لصديق من أصدقائنا أو لغيره لم يكن يعرف شيئاً عن غرامياتها فيصغي  
 إلينا باهتمام (58)

وتبين أن هذه الملاحظة لا تخص الإبداع الأدبي وحده، بل تشمل أيضاً النشاط  
 السردى الأكثر شيوعاً، كما يمكن أن يُمارس - على سبيل المثال لا الحصر - في وجود  
 مارسيل : فهذه الحكايات التي يرويها هذه لعمرو بصد قيس هي بالذات نسيج  
 «تجربى»نا، التي معظمها ذو طابع سردى.

ولا تعطي تلك السوابق وذلك التلميح إلا مزيداً من الإبراز لهذه السمة  
 المهمة المتميزة لسرد رواية «بحثا...»، والتي هي الإقصاء المنظم تقريباً للحكاية  
 القصصية التالية. ففي بادئ الأمر، يتلاشى وهم المخطوطة المكتشفة لصالح سرد  
 مباشر يقدم فيه البطل - السارد حكايته صراحة بصفتها عملاً أدبياً، ومن ثم يضطلع  
 بدور المؤلف (التخيلى)، مثل جيل بلا أو روبنسون كروزوي في اتصال مباشر  
 بالجمهور. الأمر الذي يستتبع استعمال عبارة «هذا الكتاب» أو «هذا  
 المصنّف» (59)، إشارة إلى حكايته ؛ وهذه «نحن» الأكاديمية (60) ؛ وتلك  
 التوجهات إلى القارئ بالخطاب (61) ؛ وأيضاً هذا الحوار الكاذب الطريف على طريقة  
 شتيرن أو ديدرو :

سيقول القارئ : «كل هذا لا يخبرنا بشيء عن...» - وهذا مؤسف  
 جداً بالفعل، يا سيدي القارئ. وبكيفية أسوأ مما تظن... - والحاصل، هل  
 قدملك السيدة دانهاجون للسأير ؟ - كلا، ولكن اسكت ودعني  
 أستاذك حكايتي (62).

ولم يكن الروائي التخيلى لكتاب «جان سافوي» يسمح لنفسه بمثل ذلك، وهذا  
 الاختلاف يحدّد مدى التقدّم المحرز في تحرر السارد. ثم إن الإدراجات القصصية  
 التالية غائبة تماماً تقريباً من رواية «بحثا...» : فلا يمكن أن تُذكر في هذا الصدد إلا  
 الحكاية التي يخبر فيها سوان مارسيل بحديثه مع الأمير ده كيرمانت المعتيق



للسردوفوسية<sup>(63)</sup>، وتقارير أيمي عن تصرف ألييرتين الماضي<sup>(64)</sup>، وخصوصا الحكاية المنسوبة إلى الأخوين كونيكور عن حفلة عشاء عند آل فيردوران<sup>(65)</sup>. زد على ذلك أننا سنلاحظ أن المقام السردى في هذه الحالات الثلاث مركز عليه بحيث يُنافس الحدث المنقول أهمية : فتحيز سوان الساذج أهم عند مارسيل من اعتداء الأمير؛ وأسلوب أيمي المكتوب، بأقواسه ومزدوجاته المعكوسة، معارضة خيالية؛ والكونكور الكاذب، وهو معارضة حقيقية، تبدو هنا كأنها صفحة من الأدب وشهادة على تفاهة الآداب أكثر مما تبدو وثيقة عن صالون فيردوران ؛ ولهذا الأسباب المختلفة، لم يكن بالإمكان اختزال تلك الحكايات القصصية التالية، أي جعل السارد يتولى أمرها.

أما فيما عدا ذلك، فإن ما تمارسه الحكاية في رواية «بحّا...» باستمرار هو ما أسميناه القصصى الكاذب، أي حكاية ثانوية في مبدئها، ولكن البطل – السارد يردها فوراً إلى المستوى الأول ويتولى أمرها، مهما كان مصدرها. وتصدر معظم الاسترجاعات التي سجلناها في فصلنا الأول إما عن ذكريات يتذكرها البطل (وبالتالى عن نوع من الحكاية الداخلية على طريقة نرفال) وإما عن أخبار يرويها شخص ثالث للبطل. وتنتمي إلى النمط الأول، مثلاً، الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهريات»، التي تذكر حفلات باليك النهائية المشمسة، ولكن من خلال الذكرى التي احتفظ بها عنها البطل العائد إلى باريس :

ما رأيته ثانية على الدوام تقريباً عندما كنت أفكر في باليك كان هو اللحظات التي، في كل صباح، خلال الموسم الجميل\*...؛

وبعد ذلك ينسى الاستحضار ذريعتيه الذاكرة وينمو لذاته، في حكاية مباشرة، حتى آخر سطر، بحيث لا يلاحظ كثير من القراء اللّف الزمكانيّ الذي كان قد أحدثه، ويؤمنون بمجرد «عودة إلى الوراء» متساوية القصة دون تغيير للمستوى السردى ؛ كما تنتمي إلى النمط الأول، العودة إلى عام 1914، في أثناء الإقامة بباريس عام 1916، والتي تُقدّم بهذه الجملة :

كثّ أفكر أنني لم أكن قد رأيت ثانية منذ مدة طويلة أيّاً من الأشخاص الذين كانوا معنّين في هذا المصنّف. وفي سنة 1914 فقط... (67) ؛

\* م.ع. - الموسم الجميل (La belle saison) : نهاية الربيع والصيف.

وتلي ذلك حكاية مباشرة عن تلك العودة الأولى، كما لو لم يكن ذلك ذكرى مستحضرة خلال العودة الثانية، أو كما لو لم تكن هذه الذكرى هنا سوى ذريعة سردية، ما يسميه بروسست بحق «طريقة أنتقال» ؛ ويأتي مثال آخر على النمط الأول بعد ذلك بوضع صفحات، حيث المقطع المخصص لزيارة سان - لو<sup>(68)</sup>، والذي يبدأ بصفته استرجاعا متساوي القصة، ينتهي بهذه الجملة التي تكشف، بعد فوات الأوان، عن مصدرها الذي هو الذاكرة :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو....

لكن لابد من التذكير خصوصا بأن قسم «كومبري I» حُلْمُ أَرِقٍ، وبأن قسم «كومبري II» «تذكر لإرادي» يُثيره مذاق حلوى المادلين، وبأن كل ما يلي ذلك، انطلاقا من قسم «حب لسوان»، هو مرة أخرى استحضار من الأرق: فرواية «مختا...» كلها هي في الواقع استرجاع قصصي كاذب واسع باسم ذكريات «الذات الوسيطة»، التي يضطلع بها السارد النهائي ويتولى أمرها في الحال بصفتها حكاية.

أما النمط الثاني (أخبار يرويها شخص ثالث للبطل)، فتتبع إليه كل تلك الحوادث المذكورة في فصلنا السابق بصدد مشاكل التبشير، والتي حدثت دون حضور البطل، ولم يمكن بالتالي أن يُطلع عليها السارد إلا بحكاية وسيطة : ذلك هو شأن ظروف زواج سوان، والمسامات بين نوريو وفافنهام، ووفاة بيركوط، وتصرف جيلبيرت بعد وفاة سوان، والتخلف عن حفلة الاستقبال عند لايمبرما<sup>(69)</sup> : فمصدر هذه الأخبار كما رأينا صريح تارة، وضمني تارة أخرى، لكن ما يرسيل يحرص حرصا شديدا في كلتا الحالتين على أن يدع في حكايته ما يستمد من كوطار، أو من نوريو، أو من الدوقة، أو ممن لا يعلمه إلا الله، كما لو أنه لا يتحمل أن يتنازل لغيره عن أدنى قسط من امتياز السرد.

والحالة الأكثر نمطية، والأكثر أهمية طبعاً، هي هنا حالة قسم «حب لسوان». فهذه الحادثة، في مبدئها، قصصية تالية لسبين : أولا، لأن جزئياتها نقلها لمارسيل سارد غير محدد في لحظة غير محددة، ثم لأن مارسيل يتذكر هذه الجزئيات خلال بعض ليالي أرقه : إنها إذن ذكريات حكايات سابقة يجمع منها السارد خارج القصة، مرة أخرى، رأس المال كله ويروي باسمه الخاص كل هذه القصة الواقعة قبل

ولادته، مدخلا عليها سمات دقيقة من وجوده اللاحق<sup>(70)</sup>، تبدو فيها كأنها توقيع وتَمَنُّعُ القاري من نسيانه مدّة طويلة جدّاً : وهو مثال جميل على الأنانية السردية. وكان پرومست قد ذاق ملذّات القصصيّ التالي البالية لأول مرة في كتاب «جان سافتوي»، ويبدو كأنه أقسم على ألا يعود إليها أبداً، وعلى أن يحتفظ لنفسه (أو على أن يحتفظ للناطق باسمه) بالوظيفة السردية كلّها. وكان قسم «حبّ لسوان» الذي يرويّه سوان نفسه، كان سيُعرض للخطر وحدة المقام هذه وهذا الاحتكار من البطل. فعلى سوان – أقنوم مارسيل السابق<sup>(71)</sup> – ألا يكون بعد، في اقتصاد رواية «بحّا...» النهائي، سوى رائد بئيس ناقص ؛ ومن ثم لا حقّ له في «الكلام»، أي في الحكاية – وأقلّ من ذلك (وسنرجع إلى هذا) في الخطاب الذي يحملها ويرافقها ويعطيها معنى. لهذا، فإن مارسيل، ومارسيل وحده، هو الذي عليه في آخر المطاف، وبالرغم من كل المغامرات العاطفية الأخرى، أن يروي تلك المغامرة التي ليست مغامرته هو. ولكنها مغامرة تجسّدها مغامرته مسبقاً – كما يعلم الجميع – وتحمّنها إلى حدّ ما. ونتعرّف هنا أيضاً تأثير بعض الحكايات القصصية التالية غير المباشر، المحلّل آنفاً : فحب سوان لأوديت ليس له مبدئياً أي أثر مباشر على مصير مارسيل<sup>(72)</sup>، وهذه الصفة قد يعتبر المعيار الكلاسيكي حبّ سوان على الأرجح عرضياً تماماً ؛ لكن أثره غير المباشر – أي تأثير المعرفة التي ينالها مارسيل عن ذلك الحبّ بواسطة حكاية ما – أثر جسيم بالمقابل، وهو بنفسه من يشهد على ذلك في هذه الصفحة من كتاب «سُدوم وعامورة» :

فكرت حينها في كلّ ما قد علمته عن حبّ سوان لأوديت، وعن الطريقة التي كان يُخدع بها سوان طيلة حياته. والواقع أنني إذا شئت أن أفكر في ذلك، فإن الفرضية التي جعلتني أبني شيئاً فشيئاً طبع ألييرتين كله وأوّل تأويلاً مؤلماً كل لحظة من لحظات حياة لم أستطع أن أتحمك فيها بأكملها، كانت هي الذكرى، الفكرة المتسلّطة – فكرة طبع السيدة سوان، كما قد زُوي لي عنه. وساهمت هذه الحكايات في جعل خيالي يتظاهر، في المستقبل، بافتراض أن ألييرتين، بدلا من أن تكون الفتاة الطيبة التي كانت، كانت قادرة على أن تتسم بالخلاعة نفسها والقدرة نفسها على الخدعة التي تتسم بها عاهرة سابقة، وفكرت في كل المعانيات التي كانت تنتظرنني في هذه الحالة لو كان عليّ أن أحبها في يوم من الأيام<sup>(73)</sup>.

سَاهَمَتْ هذه الحكايات... : إنه بسبب حكاية حبّ عاشه سوان  
سيستطيع مارسيل فعلاً أن يتخيّل في يوم من الأيام ألبيرتينا شبيهة بأوديت :  
خائفة، فاجرة، صعبة المقابلة، وبالتالي من الصعب أن يُغرّم بها. ونعرف العاقبة. سلطة  
الحكاية...

ولا ننسَ، على كل حال، أنه إذا استطاع أوديبوس أن يفعل ما لا يفتأ كل  
واحد يشتهيّه، كما يُقال، فذلك لأنّ وَجِيّاً روى مسبقاً بأنه سيقتل يوماً أباه ويتزوج  
أمّه : فلولا الوحي، لما كان النفي، وبالتالي لما كان التخيّل، وبالتالي لما كان قتل الأب  
ولما كان الاستحرام. فوجيٌّ مأساة «أوديبوس - الملك» \* حكاية قصصية تالية  
بصبغة المستقبل، سيطلق نطقها وحده «الآلة الجهنميّة» القادرة على تنفيذه. وهو  
ليس نبوءة تتحقق، بل فسخ في شكل حكاية، فسخ «يصيد». أجل، سلطة الحكاية  
(وحيثها). فمن الحكايات ما يحمي (شهرزاد) ومنها ما يميت. ولن نحسن الحكم على  
قسم «حب لسوان» إذا لم نفهم أن هذا الحبّ المروي أداة للقدّر.

## الشخص

لقد أمكننا أن نلاحظ حتى الآن أننا لا نستعمل مصطلحي «حكاية بضمير  
المتكلم، أو حكاية بضمير الغائب» \* إلا وهما مقرونان بمزدوجتي الاحتجاج. فهاتان  
العبارتان الشائعتان تبدوان لي فعلاً غير مناسبتين، من حيث أنهما تركّزان التنويع على  
العنصر الثابت من عناصر الوضع السردّي، أعني الحضور - الصريح أو الضمني -  
لـ«شخص» السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته، ككلّ ذات للنطق في  
منطوقها، إلا بـ«ضمير المتكلم» - ماعدا التبديل \* العرفي كما في كتاب «تعليقات  
على حرب الغال» لكايوس يوليوس قيصر ؛ وبعبارة أدق : إن التركيز على  
الـ«شخص» يوهّم بأن اختيار السارد - الذي هو مجرد اختيار نحويّ وبلاغّي - هو  
دائماً من طراز اختيار قيصر الذي قرّر أن يكتب مذكراته «بضمير» هذا  
الشخص أو ذاك. ونعلم جيّداً أن هذا ليس هو المشكل. فاختيار الروائي ليس اختياراً  
بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديّين (ليست صيغتهما النحويّتان إلا نتيجة  
آلية) ؛ وهذان الموقفان السرديان هما : جعل القصة ترويه إما إحدى

\* Οιδίπους τύραννος.

• م.ع. - أنظر هامش ص. 42.

• م.ع. - فيما يتعلق بالتبديل في البلاغة العربية، أنظر أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت،

ط. 3، 1993، صص. 326-327.

«شخصيات»ها<sup>(74)</sup>، ولما سارد غريب عن هذه القصة. ومن ثم يمكن وجُود الأفعال بضمير المتكلم في نص سردي أن يحيل إلى وضعين مختلفين جداً، يخلط النحو بينهما ولكن على التحليل السردى أن يميز بينهما، وهما : تسمية السارد بما هو كذلك بنفسه، كما هو الشأن عندما كتب فرجيليوس : «أنا أتغنّى بالأسلحة والإنسان...»، وتطابق [ضمير] الشخص بين السارد وإحدى شخصيات القصة، كما هو الشأن عندما كتب كروزوي : «في سنة 1632، ولدت بمدينة يورك...». وبالطبع، لا يُرجع مصطلح «حكاية بضمير المتكلم» إلا إلى ثاني هذين الوضعين، وهذا اللاتساق يؤكد عدم ملاءمته. وبما أن السارد يستطيع أن يتدخل في الحكاية بصفته كذلك، في كل وقت وحين، فإن كل سرد هو - بطبعه - مصوغٌ ضمناً بضمير المتكلم (ولو بصيغة الجمع الأكاديمية، كما هو الشأن عندما يكتب ستندال : «نحن سنسعرّف بأننا... بدأنا قصة بطلنا...»). والسؤال الحقيقي هو هل أتاحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته أو لا ؟ ومن ثم سنميز هنا بين نمطين من الحكايات، هما : نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها (مثال : هوميروس في ملحمة «الإلياذة»، أو فلوير في رواية «التربية العاطفية»)، وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها (مثال : رواية «جيل بلا» أو رواية «مرتفعات وذئبك»). وأسْمِي النمط الأول - لأسباب بديهية - غيري القصة، والنمط الثاني مثلي القصة.

لكن الأرجح أن الأمثلة المختارة تُظهر سلفاً لاتساقاً في وضع هذين النمطين : فهوميروس وفلوير غائبان معا تماماً، وبالتالي على حدٍّ سواء، من الحكايتين المعنيتين ؛ ولا يمكننا القول، بالمقابل، إن لجيل بلا ولوكوود حضوراً متساوياً في الحكاية الخاصة بكل منهما : فلا ريب في أن جيل بلا هو بطل القصة التي يرويها، ولا ريب في أن لوكوود ليس كذلك (وقد يسهل علينا وجدان أمثلة على «الحضور» الأكثر ضعفاً : أعود إلى ذلك الآن). إن الغياب يكون مطلقاً، لكن الحضور درجات. ومن ثم لابدّ على الأقل من التمييز داخل النمط مثلي القصة بين صنفين : صنف يكون فيه السارد بطل حكايته (رواية «جيل بلا»)، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دوراً ثانوياً، يبدو - دائماً تقريباً - دور ملاحظ وشاهد : لوكوود، سالف الذكر، السارد مجهول الاسم في رواية «لوي لامير»<sup>\*</sup>، إسماعيل في رواية «موني

\* Louis Lambert.

ديك»، مارلو في رواية «اللورد جيم»، كاراواي في رواية «كاتسبي العظيم»، تساييلوم في رواية «الدكتور فاوستوس» - دون أن ننسى أشهرهم وأكثرهم نمطية، الشفاف (لكن الفضولي) الدكتور واطسن عند السير آرثر كونان دويل<sup>(75)</sup>. ويبدو كأن السارد لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية : إنه لا يمكن أن يكون إلا نجما، أو مجرد متفرج. وسنحتفظ للصنف الأول (الذي يمثل نوعا ما الدرجة القوية لثلاثي القصة) بمصطلح ذاتي القصة، وهو مصطلح يفرض نفسه.

إن علاقة السارد بالقصة، المحددة بهذه المصطلحات، علاقة ثابتة مبدئياً ؛ وحتى عندما يختفي جيل بلا أو واطسن مؤقتاً بصفتها شخصيتين، فإننا نعلم أنهما ينتميان إلى كون حكايتهما القصصية، وأنهما سيعاودان الظهور آجلاً أو عاجلاً. لذلك يتلقى القارئ حتماً المرور من وضع إلى آخر بصفته خرقاً لمعيار ضمني، عندما يدركه على كل حال : من ذلك، مثلاً، اختفاء السارد - الشاهد الأولي (اختفاء كتوما) من رواية «الأحمر والأسود» أو من رواية «مدام بوفاري»، أو الاختفاء (الأكثر صخباً) لسارد رواية «لاميل»<sup>\*</sup>، الذي يخرج جهازاً من القصة «كي [يـ]صبح أدياً. وهكذا، أيها القارئ الكريم، وداعاً، فلن نسمع عني بعد الآن»<sup>(76)</sup>. وهناك خرق أقوى من ذلك، هو تبديل [ضمير] الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها : هكذا يمر يانسون، في رواية «دراسة أخرى للمرأة»، مروراً مفاجئاً من «أنا» إلى «هو»<sup>(77)</sup>، وكأنه تخلى فجأة عن دور السارد ؛ وهكذا يمر البطل، في كتاب «جان سانتوي» - على العكس - من «هو» إلى «أنا»<sup>(78)</sup>. وفي مجال الرواية الكلاسيكية، وأيضاً عند بروس، فإن مثل هذه الآثار تنأى طبعاً من نوع من المَرَض السردية، يُفسَّر بتعديلات متسرعة وحالات نقص في النص ؛ لكننا نعلم أن الرواية المعاصرة قد تعدت هذا الحد كما تعدت حدوداً أخرى كثيرة، وهي لا تتردد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيرة أو عائمة، دوخة ضماير مسندة إلى منطق أكثر حرية، وإلى فكرة أكثر تعقيداً عن الـ«شخصية». ولعل أقصى أشكال هذا التحرر<sup>(79)</sup> ليست الأكثر قابلية للإدراك، بسبب أن النعوت الكلاسيكية للـ«شخصية» - اسم علم، «طبع» بدني أو معنوي - قد آخفت منها، ومعها صَوَى السَّير (سير الضماير) النحوي. ولعل بورخيس هو الذي يضرب لنا المثال الأكثر إذهالاً على هذا الخرق - وذلك بالضبط لأنه يندرج

\* Lamel.

هنا في نسق سردي تقليدي تماما يزيد من حدة التقابل - في الخرافة التي تحمل عنوان «شكل الحسام»<sup>(80)</sup>، حيث يبدأ البطل برواية مغامرته الدنيئة وهو يتماهى مع شخصيته، قبل أن يعترف بأنه في الواقع ذلك الآخر، الواشي الجبان المتناول حتى ذلك الحين، مع الاحتقار اللازم، بـ«ضمير الغائب». والتعليق «الإيديولوجي» على هذه الطريقة السردية يعلقه هو نفسه :

ما يفعله إنسان ما، هو كما لو يفعله كل الناس... أنا هو الآخرون، أي إنسان هو كل الناس.

والخارق الجورخيصي، الذي هو في ذلك رمز لأدب حديث بأكمله، لا يتحيز لأي [ضمير] شخص.

لئنني لا أنوي أن أجز السرد الهروستي في هذا الاتجاه، مع أن سيرورة تفتيت الـ«شخص» مبدوعة على نطاق واسع (وعلانية). فرواية «بمحا...» حكاية ذاتية القصة أساسا، ويكاد لا يتخلل فيها البطل - السارد أبدا لأي أحد (كما قد رأينا) عن امتياز الوظيفة السردية. والأهم ليس هنا حضور هذا الشكل التقليدي تماما، بل أولا العكس الذي يتأتى منه هذا الشكل، ثم الصعوبات التي يلاقها في رواية كهذه.

وبما أن رواية «بمحا...» «سيرة ذاتية متنكرة»، فإنه يبدو عموما من الطبيعي تماما ومن المسلّم به أن تكون حكاية في شكل سيري ذاتي مكتوب «بضمير المتكلم». وهذا «الطبيعي» ذو بدهة خداعة، لأن مشروع بروست الأولي - كما كانت جيرمين بري تشتبه به منذ عام 1948 وكما أكد نشر كتاب «جان سافوي» منذ ذلك الحين - لم يكن يفسح أي مجال (ماعدا المجال التمهيدي) لهذا التحيز السردية. ولنذكر بأن كتاب «جان سافوي» ذو شكل غيري القصة عمدا. ومن ثم يمنع هذا اللّف اعتبار الشكل السردية لرواية «بمحا...» امتدادا مباشرا لخطاب شخصي رسميا، قد لا تشكل تنافراته مع حياة هارميسيل بروست الحقيقية إلا انحرافات ثانوية. «إن الحكاية بضمير المتكلم - كما قالت جيرمين بري بحق - هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة

الذاتية»<sup>(81)</sup>. فجعل «مارسيل» نفسه يروي حياة «مارسيل»، بعد جعل الكاتب «س» يروي حكاية «جان»، أمر ينتمي فعلا إلى اختيار سردي متميز، وبالتالي دال، مثل اختيار ديفو السرد في رواية «روبنسون كروزوي» واختيار آلان رونييه لوساج السدي في رواية «جيل بلا» – بل أكثر منهما، بسبب اللف. لكن علاوة على ذلك لا يمكن أن يفوتنا أن نلاحظ أن هذا العكس لغيري القصة إلى ذاتي القصة يصاحب، ويكمل، العكس الآخر المشار إليه سلفا، عكس القصصي التالي إلى القصصي (أو القصصي الكاذب). فقد كان يمكن البطل أن يتحول، بين كتاب «جان سانتوي» ورواية «بحظ...»، من «هو» إلى «أنا» دون أن يتحتم هذا التحول اختفاء تنضيد المقامات السردية : كان يكفي أن تكون «رواية» س سرية ذاتية، أو ببساطة أيضا ذات شكل ذاتي القصة. وبالعكس، كان يمكن اختزال المقام المزوج دون تعديل للعلاقة بين البطل والسارد : فقد كان يكفي حذف الاستهلال والبدء بشيء من نوع :

طلما كان مارسيل قد نام في ساعة مبكرة.

ومن ثم لابد من تفحص العكس المزوج الذي يشكله التحول من النسق السردى لكتاب «جان سانتوي» إلى النسق السردى لرواية «بحظ...» تفحصا يتناول دلالة كلها.

وإذا حددنا – في كل حكاية – وضع السارد بمستواه السردى (داخل القصة أو خارج القصة) وعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد، فإننا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماط الأربعة الأساسية لوضع السارد :

(1) خارج القصة – غيري القصة، ونموذجه : هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها ؛ (2) خارج القصة – مثلي القصة، ونموذجه : جيل بلا، سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة ؛ (3) داخل القصة – غيري القصة، ونموذجه : شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما ؛ (4) داخل القصة – مثلي القصة، ونموذجه : عوليس في الأناشيد IX – XII، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به. وفي هذا النسق، يندرج السارد (الثاني) لحكاية «جان سانتوي» كلها تقريبا، أي المؤلف الروائي التخيلي س، يندرج في الخانة نفسها التي تدرج فيها شهرزاد، وذلك بصفته داخل القصة – غيري القصة،



ويندرج سارد رواية «بختا...» (الوحيد) في الخانة المعارضة قطرياً (بانحراف) – آياً  
كان الترتيب المعطى للمدخلين –، التي يندرج فيها جيل بلا بصفته خارج القصة –  
مثلي القصة :

العلاقة	المستوى	
	خارج القصة	داخل القصة
غيري القصة	هوميروس	شهرزاد س
مثلي القصة	جيل بلا مارسيل	عوليس

وهذا قلب مطلق، مادام يُتَقَلُّ من وضع يتسم بالانفصال التام للمقامات  
(سارد أول – مؤلف خارج القصة : «أنا» / سارد ثان، مؤلف روائي داخل  
القصة : «س» / بطل قصصي تال : «جان») إلى الوضع المعاكس، الذي يتسم  
باجتماع المقامات الثلاثة في «[ضمير] شخص» واحد : البطل – السارد – المؤلف  
مارسيل. وأبرز دلالة لهذا الانقلاب دلالة الافتراض المتأخر، والمتعمد، لشكل  
السيرة الذاتية المباشرة، الذي يجب تقييده فوراً من الواقعة، المناقضة على ما يبدو،  
والتي مفادها أن المضمون السردى لرواية «بختا...» ليس سيرياً ذاتياً مباشرة بقدر ما  
هو عليه المضمون السردى لكتاب «جان سانتوي»<sup>(82)</sup> – وذلك كما لو كان على  
پروست أن يتغلب أولاً على التحام معين بذاته، وأن يفصل عن نفسه لينال الحق  
في أن يقول «أنا»، أو بعبارة أدق : في أن يجعل هذا البطل الذي ليس نفسه تماماً ولا  
غيره تماماً يقول «أنا». ومن ثم ليس نيل الـ«أنا» هنا عودة إلى الذات أو حضوراً  
فيها، ليس إقامة في رفاية الـ«ذاتية»<sup>(83)</sup>، بل ربما هو نقيض ذلك بالضبط : إنه

التجربة الصعبة لعلاقة بالذات مَعيشةً بصفته ابتعاداً (طفيفاً) وانزياحاً عن المركز، علاقة ترمز إليها، أحسن الرمز، شبه المجانسة تلك (التي هي أكثر من محتشمة، والتي تبدو عرضية) بين البطل – السارد والموقع<sup>(84)</sup>.

لكن هذا التفسير، كما نتبين، يتناول على الخصوص المرور من غيري القصة إلى ذاتي القصة ويترك قليلاً إلغاء المستوى القصصي التالي في الخلفية. فالتكثيف اللفظي للمقامات ربما كان مبدوعاً سلفاً في تلك الصفحات من كتاب «جان سانتوي» التي كانت فيها «أنا» السارد (ولكن أي سارد ؟) تحلُّ كما لو سهوا محلَّ «هو» البطل ؛ ولعله نتيجة نفاذ الصبر، ولكن ليس بالضرورة نفاذ الصبر من «التعبير عن النفس» أو «الرواية عن النفس» برفع قناع التخيّل الروائي ؛ بل هو تضائق من العقبات، أو العراقيل، التي يضعها انفصال المقامات في طريق سير الخطاب – الذي ليس، في كتاب «جان سانتوي» سلفاً، خطاباً سردياً فقط. ولعله لا شيء أكثر إزعاجاً لسارد تَوَاق إلى إرفاق «قصته» بهذا النوع من التعليق الذي هو تبريرها العميق، من أن يضطر باستمرار إلى أن يغيّر «صوته»، وأن يروي تجارب البطل «بضمير الغائب» ثم يُعلّق عليها باسمه الخاص، بتطفّل متكرّر باستمرار ومتنافر على الدوام : الأمر الذي يستتبع محاولة تجاوز العقبة، والمطالبة بالتجربة نفسها واستلحاقها في النهاية، كما في هذه الصفحة التي يواصل فيها السارد – بعد أن يكون قد روى الـ«انطباعات التي يستعيدها» جان عندما يذكره المنظر الطبيعي لبحيرة جنيف بالبحر في ييك ميل – يواصل تأبهاته الخاصة، وتصميمه على ألا يكتب «إلا عندما كان ماض ما ينبعث فجأة في رائحة، في نظرة كان يفجرها وكان يختلج فوقه الخيال وعندما كان هذا الفرح يلهمني»<sup>(85)</sup>. ونتبين أن الأمر لم يعد يتعلّق هنا بالسّهو : إنه التحيز السردى الشامل المتبنّى في كتاب «جان سانتوي» الذي يتبدّى غير مناسب، والذي ينتهي إلى الخضوع لأعمق حاجات الخطاب ومقاماته. وتجسّد مثل هذه «الطواري» مسبقاً في آن واحد إخفاق كتاب «جان سانتوي» (أو بالأحرى التخلّي عنه) واستغناؤه اللاحق في صوت رواية «بمخا...» الخاص، صوت السرد ذاتي القصة المباشر.

لكن هذا التحيز الجديد، كما رأينا في فصل الصيغة، ليس بمنجى من الصعوبات، مادام لابدّ من أن تُدمج الآن في حكاية ذات شكل سيرّي ذاتي، إخباريةً مجتمعيةً بأكملها تتجاوز غالباً حقل معارف البطل المباشرة، وأحياناً – كما هو

حال قسم «حبّ لسوان» - لا تدخل بسهولة حتى في معارف السارد. والواقع أن الرواية الهروستية، كما بين ب. ج. رودجرز<sup>(86)</sup>، لا تنجح إلا بصعوبة كبيرة في التوفيق بين التماسين متناقضين هما : التماس خطاب نظري كليّ الوجود، لا يرتضي السرد الـ«موضوعي» الكلاسيّ ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلّق عليها دون مظهر تطفّل (وهو ما يستتبع التبنّي النهائي لسرد ذاتيّ القصّة مباشر يمكن فيه أصوات البطل والسارد والمؤلف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمتزج) - والتماس مضمون سردي واسع جداً، يتجاوز كثيراً تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحياناً سارداً «كليّ الوجود» تقريباً (الأمر الذي يستتبع عوائق التعبير وتعدّياته التي سبق لنا أن صادفناها).

ولعل التحيز السردّي في كتاب «جان سانتوي» لم يكن يُدافع عنه، والتخلّي عنه يبدو لنا استعادياً كأنه «مبرّر» ؛ أما التحيز السردّي في رواية «بحّاث...»، فهو أحسن تكيّفاً مع حاجات الخطاب الهروستيّ، لكنه ليس - على كلّ حال - ذا تماسك تامّ. والواقع أن التصميم الهروستيّ لم يكن يستطيع أن يكتفي تماماً بهذا ولا بذلك : لا بـ«موضوعية» الحكاية غيريّة القصّة، التي هي موضوعية مبتعدة كثيراً، والتي كانت تبقي خطاب السارد بعيداً عن الـ«عمل» (وبالتالي بعيداً عن تجربة البطل)، ولا بـ«ذاتية» الحكاية ذاتية القصّة، التي هي أكثر شخصية وأضيق فيما يبدو من أن تشمل - ليس دون مشابهة للواقع - مضمونا سرديّاً يتعدّى كثيراً تلك التجربة. ونوضّح أن التجربة المعنيّة هنا هي تجربة البطل التخيلية، التي أراد هروست - لأسباب معروفة - أن تكون أضيق من تجربته هو؛ ومعنى من المعاني، لا شيء في رواية «بحّاث...» يتجاوز تجربة هروست، لكن كل ما ظن أن عليه أن ينسبه منها إلى سوان وسان - لو بيركوط وشارلوس والآنسة فانتوي ولوكرانلدان وآخرين كثر يتجاوز طبعاً تجربة مارسيل : إنها بعثة متعمّدة للـ«مادة» السيرية الذاتية، مسؤولة بالتالي عن صعوبات سردية معيّنة. وهكذا - وحتى لا نمحّص إلا الاسترجاعين الأكثر جلاء - يمكن أن نستغرب لكون مارسيل قد تلبّغ أفكار بيركوط الأخيرة، ولكن ليس لكون هروست قد نفذ إليها، مادام قد «عاش» هما بنفسه في جُهِ ده يوم في يوم من ليّام ماي 1921 ؛ كذلك، يمكن الاندهاش لكون مارسيل يدرك جيّداً مشاعر الآنسة فانتوي المبهمة في مونجوفان، ولكن الاندهاش سيزداد قلة - على ما أظن - لكون هروست قد استطاع أن ينسبها إليها. ويتأتّى ذلك

كله، وأمور أخرى كثيرة، من بروسست، ولن ندفع باحتقار «المرجع» إلى حدّ الزعم أننا نجهله ؛ لكننا نعلم أيضا أنه أراد أن يتحرر من هذا كله وهو يحزّ منه بطله. ومن ثم لا بدّ له في الوقت نفسه من سارد «علم» قادر على السيطرة على تجربة أخلاقية موضّعة الآن، ومن سارد ذاتي القصة قادر على أن يضطلع شخصياً بالتجربة الروحية (التي تعطي معنى نهائياً للباقي كله، والتي تظل، من جهتها، امتياز البطل) ويوثّقها ويوضّحها بتعليقه الخاص. الأمر الذي يستتبع ذلك الوضع المفارق – والقاضح في نظر البعض – لسرد «بضمير المتكلم» علم أحيانا مع ذلك. وهنا أيضا تهجّم رواية «بمحا...» – دون أن تريد ذلك، وربما دون أن تعلمه، ولأسباب تتعلق بطبيعة قصدها العميقة (وشديدة التناقض) – على أعراف السرد الروائي الأشدّ رسوخا، وهي تحطّم لا «أشكال»ه التقليدية فحسب، بل أيضا – وهو اهتزاز أكثر خفاء وبالتالي أكثر حسما – منطق خطابها ذاته.

## البطل/السارد

كما في كل حكاية ذات شكل سيري ذاتي<sup>(87)</sup>، فإن العاملين اللذين كان شپتسر يسمّيهما *erzählendes Ich* (أنا الساردة) و *erzähltes Ich* (أنا المسرودة) مفصول بينهما في رواية «بمحا...» باختلاف في السنّ والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المتعطف أو التهكمي، محسوس جدّا مثلا في مشهد تقديم مارسيل المتخلف عنه إلى ألبيرتين، أو في مشهد القبلّة المرفوض منحها<sup>(88)</sup>. لكن خاصية رواية «بمحا...»، أي ما يميّزها هنا عن السير الذاتية الأخرى – الحقيقية أو التخيلية – كلها تقريبا، هو أن هذا الاختلاف المتغيّر جوهريا، والذي يتناقص حتما كلّما تقدّم البطل في «تعلّم» الحياة، ينضاف إليه اختلاف أكثر جذرية ومطلقا فيما يبدو، غير قابل للاختزال في «تقدّم» فقط، هو: الاختلاف الذي يميّز الكشف النهائي، التجربة الحاسمة للتذكّر اللاإرادي وللموهبة الجمالية. وهنا تنفصل رواية «بمحا...» عن تقاليد رواية التكوين (*Bildungsroman*) لتقترب من أشكال معينة من الأدب الدّيني، ككتاب «الاعترافات» \* للسّقيس أوغسطين: فالسارد لا يعلم فقط، واختباريا تماما، أكثر مما يعلمه البطل؛ إنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة – وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه

\* *Confessiones*.

(بالعكس من ذلك، وبالرغم من البشائر والإعلانات التي قدّمتها على نفسها هنا وهناك)، تهجم عليه في اللحظة التي يبدو فيها نوعا ما بعيدا عنها أكثر من أي وقت آخر:

لقد طرق المرء جميع الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن أن يدخل منه والذي قد يكون بحث عنه دون جدوى خلال مئة عام، يدقه دون علم منه، فينفتح<sup>(89)</sup>.

وهذه الخاصية المميّزة لرواية «مختا...» تستتبع نتيجة حاسمة للعلاقات بين خطاب البطل وخطاب السارد. فحتى هذه اللحظة فعلا، كان هذان الخطابان متجاورين، متشابهين، ولكنهما – إلا في حالتين أو ثلاث<sup>(90)</sup> – لم يكونا مختلطين تماما قط : فصوت، الخطأ والمحنة لم يكن يستطيع أن يتماهى مع صوت المعرفة والحكمة : صوتٌ پارسيفال مع صوت كيركمانز. وعلى العكس من ذلك، فانطلاقا من الكشف الأخير (حتى قلب المصطلح الذي يطلقه بروسست على كتاب «سدوم وعامورة I»)، يمكن الصوّتين أن يمتزجا ويختلطا، أو يتناوبا في خطاب واحد، بما أن «كنت أفكر» البطل يمكن أن تُكتب من الآن فصاعدا : «كنت أفهم»، «كنت ألاحظ»، «كنت أتكهّن»، «كنت أحسّ»، «كنت أعلم»، «كنت أدرك جيّدا»، «كنت أرتقي»، «كنت قد انتهيت سلفا إلى هذا الاستنتاج»، «فهمت»، إلخ<sup>(91)</sup>، أي يمكن أن تتوافق مع «أعلم» السارد. الأمر الذي يستتبع ذلك التكاثر الفجائي للخطاب غير المباشر، وتناوُّه مع الخطاب الحاضر الخاص بالسارد (دوما تعارض معه ولا تقابل). وكما سبق أن لاحظنا، فإن بطل الحفلة النهارية لم يعد يتماهى من حيث الفعل مع السارد النهائي، ما دام العمل الأدبي الذي كتبه الثاني لا يزال آتيا في نظر الأول ؛ لكن المقامين يلتقيان سلفا في «التفكير»، أي في الكلام، ما داما يتقاسمان الحقيقة نفسها، التي يمكن أن تنزلق دون تصويب، ودون معارضة فيما يبدو، من خطاب إلى آخر، من زمن (هو ماضي البطل الناقص) إلى آخر (هو حاضر السارد) – كما تُظهر ذلك جيّدا هذه الجملة الأخيرة المرنة جدا، الحرة جدا (الكثيَّة الزمن\*)، كما قد يقول إريك أورباخ، وهي توضيح تمثيلي تام لقصدها الخاص :

\* Omnitemp

على كل حال، لو تُرك لي عملي الأدبي مدة طويلة تكفي لإنجازه، لما  
فأنتي أولاً أن أصف فيه الناس بأنهم يشغلون حيزاً فسيحاً جداً (حتى ولو  
اقتضى الأمر أن أجعلهم يشبهون كائنات مسيخة)، حيزاً مفرط الامتداد في  
الزمن بالقياس إلى الحيز المحدود جداً الذي يُفرد لهم في الفضاء، وذلك  
ما داموا يلتمسون في وقت واحد، كعمالقة غائمين في السنوات، عصوراً  
متباعدة جداً، تفصل بينها أيام كثيرة.

## وظائف السارد

ومن ثم فإن هذا التعديل النهائي يستعمل بكيفية محسوسة جداً إحدى  
وظائف السارد الهيروستسي الأساسية. فيمكن أن يبدو غريباً، للوهلة الأولى، أن  
يُسند إلى أي سارد كان دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي  
القصة، لكننا نعلم جيداً في الواقع أن خطاب السارد، الروائي أو غير الروائي، يمكن  
أن يضطلع بوظائف أخرى. وربما يجدر بنا استعراضها استعراضاً سريعاً كي نقدّر  
خصوصية السرد الهيروستسي في هذا الشأن أحسن تقدير. ويبدو لي أنه يمكن توزيع  
هذه الوظائف (تقريباً كما يوزّع ياكبسن وظائف اللغة)<sup>(92)</sup> حسب مختلف مظاهر  
الحكاية (بمعناها الواسع) التي ترتبط بها.

وأول هذه المظاهر هو القصة طبعاً، والوظيفة التي ترتبط به هي الوظيفة  
السردية المحضة، التي لا يمكن أي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه  
صفة السارد، التي يمكنه كثيراً أن يحاول – كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين – أن  
يحصّر فيها دوره. والثاني هو النص السردّي، الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في  
خطاب لساني واصف نوعاً ما (سردّي واصف في هذه الحالة) ليبرز تفصيلاته  
وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي؛ و«منظّمات» الخطاب هذه<sup>(93)</sup>،  
التي كان جورج بلنّ يسمّيها «تعليمات الإدارة»<sup>(94)</sup>، تنتمي إلى وظيفة ثانية يمكن  
أن نسمّيها وظيفة الإدارة.

والمظهر الثالث، هو الوضع السردّي نفسه، الذي محرّكه هما المسرود له –  
الحاضر أو الغائب أو الضمني – والسارد نفسه. فتوجّه السارد إلى المسرود له –  
واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقي)، كما في رواية «مصرف نوسينكن»، أو

تخييلي، كما في رواية «تريسترام شاندي» أو الحفاظ عليه - توافقه وظيفة تذكر في الوقت نفسه بالوظيفة «الانبهاية» (التحقق من الاتصال) والوظيفة «الندائية» (التأثير في المرسل إليه) عند ياكسن. ويسمى رودجرز هؤلاء الساردين، من نمط شاندي، الملتفتين دوما نحو جمهورهم والمؤمنين في الغالب بالعلاقة التي يقيمونها معه أكثر من اهتمامهم بحكايتهم نفسها، يسميهم «رواة»<sup>(95)</sup>. بل كانوا سيسمّون فيما مضى «محدثين»، وربما علينا أن نسمي الوظيفة التي يميلون إلى تفضيلها وظيفة تواصل؛ ونعرف الأهمية التي تتخذها في الرواية الترسلية، وربما خصوصاً في هذه الأشكال التي يسميها جان روسي «مونوديات\* ترسلية»، كمجموعة «الرسائل البرتغالية» طبعاً، التي يصير فيها حضور المرسل إليه الغائب عنصر الخطاب المهيمن (الملح).

وأخيراً، فإن توجه السارد نحو نفسه يحتم وظيفة ماثلة جداً للوظيفة التي يسميها ياكسن - لسوء الحظ إلى حد ما - الوظيفة «الانفعالية»: إنها تلك التي تتناول مشاركة السارد، بما هو كذلك، في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنها علاقة عاطفية حقاً، ولكنها أيضاً أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة<sup>(96)</sup>؛ وهذا شيء قد يمكن تسميته وظيفة البيئة، أو الشهادة. لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضاً أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميته وظيفة السارد الإيديولوجية<sup>(97)</sup>؛ ونعلم إلى أي حد طور بلزاك، مثلاً، هذا الشكل من الخطاب التفسيري والتعليقي، الناقل عنده، كما عند آخرين كثر، للتعبير الواقعي.

وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا: فليست أي من هذه المقولات خالصة تماماً وغير متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أي منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماماً، وفي الوقت نفسه ليست أي منها قابلة للتحاشي تماماً، مهما بُذل من عناية في سبيل هذا التحاشي. إنه بالأحرى مسألة تركيز وتشديد نسبي: فكل واحد يعلم أن بلزاك «يتدخل» في حكايته أكثر

• م.ع. - مونودية (ج. مونوديات (monodie(s): قصيدة ينشدها صوت واحد (كما في المسرح الإغريقي).  
• *Lettres portugaises*.

من فلوير، وأن فيلدينك غالباً ما يتوجه إلى القاري أكثر من مدام ده لا فاييت، وأن «تعليمات الإدارة» أكثر جلاء عند فينيهور كوبر<sup>(98)</sup> أو طوماس مان<sup>(99)</sup> منها عند همنكواي، إلخ.، ولكننا لن ندعي أننا نستخرج منها تنميطة مزعجاً ما.

كذلك لن نخصّص مختلف التجليات، التي سبق العثور عليها في موضع آخر، لوظائف السارد السهروستسي غير السردية : من توجّهات إلى القاري، وتنظيم للحكاية عن طريق إعلانات وتذكيرات، وإشارات إلى المصدر، وشهادات ذاكرية. إن ما يبقى لنا أن نركّز عليه هنا هو وضع شبيه احتكار السارد لما أسميناه الوظيفة الإيديولوجية، والطابع المتعمّد (غير الإجباري) لهذا الاحتكار. وبالفعل، فالوظيفة الإيديولوجية تنفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد. ونعلم إلى أيّ حدّ أولى روائيون عظام، أمثال دوستوفسكي وطولستوي وطوماس مان وهيرمان بروخ ومالرو، عناية لنقل مهمة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم - وذلك إلى درجة تحويل مشاهد معينة من رواية «المسوسون»<sup>\*</sup> أو رواية «الجيل السحري»<sup>\*</sup> أو رواية «الأمل»<sup>\*</sup> إلى مناظرات نظرية حقيقية. ولا نجد شيئاً من ذلك عند بروس الذي لم يتخذ أيّ «ناطق باسمه» غير مارسيل. فسوان وسان لو وشارلوس هم - بالرغم من ذكائهم - مواضيع ملاحظة، وليسوا أصوات الحقيقة، ولا حتى مكالمين حقيقيين (ونحن نعرف من جهة أخرى ما يعتقد مارسيل عن المزايا الفكرية للمحادثة والصدقة) : فأخطأهم ونقائصهم وإخفاقاتهم وانحطاطاتهم أكثر تنويراً من آرائهم. وحتى وجوه الإبداع الفني هذه التي هي بيركوط أو فانتوي أو إيلستير لا تتدخل - إن صحّ التعبير - بصفتها حائزة خطاب نظري مسموح به : ففانتوي أخرس، وبيركوط متحفّظ أو تافه، والتأمل في عملهما الفني يعود إلى مارسيل<sup>(100)</sup> ؛ ويبدأ إيلستير، رمزياً، بتبريجات تلميذ رسّام هو السيد بيش، والأحاديث التي يتحدثها في باليك أقل أهمية من تعليم قماشياته الصامت. وذلك لأن المحادثة الفكرية نوع مناقض بوضوح للذوق السهروستسي. ونعرف الاحتقار الذي يلهمه إياه كل ما «يفكر» - وذلك، في نظره، كسهيكو القصائد الأولى - «بدلاً من أن يكتفي، كالطبيعة، بالتحلّ على التفكير»<sup>(101)</sup>. فالبشرية كلّها، من بيركوط إلى فرانسواز ومن شارلوس إلى السيدة

\* Besy .

\* Der Zauberberg .

\* L'espoir .



سازرا، تبدو أمامه كأنها «طبيعة» مكلفة بإثارة الفكر، لا بالتعبير عنه. وهي حالة قصوى من الأنانة الفكرية. وأخيراً، فإن مارسيل عصامي على طريقته الخاصة.

والنتيجة أن لا أحد - ما عدا البطل أحياناً في ظروف سبق ذكرها - له وعليه أن ينازع السارد امتيازاه الذي هو التعليق الإيديولوجي : الأمر الذي يستتبع التكاثر المعروف لهذا الخطاب «المؤلفي/السلطوي» (auctorial)، حتى نستعير من نقاد اللغة الألمانية هذا المصطلح الذي يدل في الوقت نفسه على حضور المؤلف (الحقيقي أو التخيلي) والسلطة المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبي. وهذا الخطاب النفسي التاريخي الجمالي الماورائي مهم كمّاً وكيفاً، بالرغم من الإنكارات (102)، بحيث يمكننا على الأرجح أن نعرّو إليها مسؤولية - ومعنى من المعاني فضل - أقوى هزة معطاة في هذا العمل الأدبي، وهذا العمل الأدبي، للتوازن التقليدي للشكل الروائي : فإذا أحسّ الجميع برواية «يبحث عن الزمن الضائع» بصفتها ليست «رواية خالصة بعد»، بصفتها العمل الأدبي الذي يُنهى، على مستواه، تاريخ النوع (الأنواع) ويدشن، مع بعض الأعمال الأدبية الأخرى، فضاء الأدب الحديث، الذي هو فضاء بلا حدود وغير محدّد تقريباً، فإنها تدين بذلك طبعاً - وهذه المرة أيضاً بالرغم من «مقاصد المؤلف» وبفعل حركة لا تقاوم لأنها كانت غير إرادية - لاجتياح التعليق للقصة، والمقال للرواية والخطاب للحكاية.

## المسرود له

هذه الأمبريالية النظرية وهذه الحقيقة المؤكدة قد يمكنهما أن تحملا على الظن أن دور المرسل إليه سلبي تماماً هنا، أي أنه ينحصر في أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي أو يرفضها وفي أن «يستهلك» بعد فوات الأوان عملاً أدبياً أنجز بعيداً عنه ومن دونه. وقد لا يكون هناك شيء أكثر مناقضة من هذا لاقتناعات بروس، ولتجربته الخاصة في القراءة، ولأقوى مقتضيات عمله الأدبي.

وقبل فحص هذا البعد الأخير من المقام السردى البروسطي، لابد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها

• م.ع. - الأنانة (Solipsisme) : مذهب يقرّر أن الأنا وحده هو الموجود، وأن الفكر لا يدرك سوى تصوّراته.

في الحكاية قابلة للتغير إلى حدٍ بعيد. المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردى، ويقع بالضرورة على المستوى القصصى نفسه ؛ أي أنه لا يلتبس قبلًا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف.

ولسارد داخل القصة مسرودا له داخل القصة ؛ وحكاية دي كرويو أو بيكسيو لا تخاطب قارئ رواية «مانون ليسكو» أو رواية «مصرف نوسينكن»، وإنما تخاطب السيد رنكور وحده، فينو وكوتير وبلونديه وحدهم، الذين تدل عليهم وحدهم سمات «ضمير المخاطب» الحاضرة – عند الاقتضاء – في النص، تماما كما لا تستطيع السمات التي سنجدها في رواية ترسلية أن تدل إلا على المراسل. ولا نستطيع – نحن القراء – أن نتهامى مع هؤلاء المسرود لهم التخيليين أكثر مما يستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا، أو حتى أن يفترضوا وجودنا<sup>(103)</sup>. ولذلك لا نستطيع مقاطعة بيكسيو ولا مراسلة السيدة ده تورفيل.

وعلى العكس من ذلك، لا يستطيع السارد خارج القصة أن يتوجه إلا إلى مسرود له خارج القصة واحد، يلتبس هنا بالقارئ الضمني، ويمكن كل قارئ حقيقي أن يتهاهى معه. وهذا القارئ الضمني غير محدد مبدئيا، مع أنه يحدث لجلازك أن يلتفت بالأخص تارة إلى القارئ الريفي، وتارة إلى القارئ الباريزي، ومع أن شتين يدعو أحيانا السيدة القارفة أو السيد القارئ. كذلك يمكن السارد خارج القصة أن يزعم، كمورسو، أنه لا يخاطب أحدا، لكن هذا الموقف الشائع شيوعا كافيا في الرواية المعاصرة لا يستطيع طبعاً أن يغير واقعة أن حكاية ما تخاطب بالضرورة شخصا ما، وتبتطن دائما نداء إلى المرسل إليه، مثلها في ذلك كمثل كل خطاب. وإذا أذى وجود مسرود له داخل القصة إلى أن يبقى متعدين ونحن نوسطه دائما بيننا وبين السارد – كما يتوسط فينو وكوتير وبلونديه بين بيكسيو والمستمع المتطفل خلف الحاجز، الذي لم تكن هذه الحكاية موجهة إليه (لكن – كما يقول بيكسيو – «هناك دائما أناس بالقرب») – فإنه كلما كان المقام المتلقي شفافا، وكلما كان ذكره في الحكاية صامتا، كان تماهي كل قارئ حقيقي مع ذلك المقام الضمني أو حلوله محله أكثر سهولة على الأرجح، أو بعبارة أفضل : أكثر قهرا.

وهذه العلاقة بالضبط – بالرغم من بعض الاعتراضات النادرة والتافهة جداً، التي سبقت الإشارة إليها – هي التي تقيمها رواية «بحثا...» مع قرائها. فكل واحد

منهم يعتبر نفسه هو المسرود له الضمني، والمتوقع بلهفة كبيرة، لهذه الحكاية المدونة التي، لكي توجد في حقيقتها الخاصة، تحتاج، أكثر من أيّ حكاية أخرى على الأرجح، إلى أن تغفل من انتهاء «الرسالة النهائية» والاكتمال السردى، لكي تستأنف بلا نهاية الحركة الدائرية التي تميله دوماً من العمل الأدبيّ إلى الموهبة التي «يروى»ها ومن الموهبة إلى العمل الأدبيّ الذي تُحدثه، وهكذا دواليك.

وكما تؤكد ألفاظ الرسالة الشهيرة ذاتها إلى ريشير (104)، فإن «وثوقية» العمل الأدبيّ السبروستسي و«بناء»ه لا يمتنعان عن لجوء مستمر إلى القارئ، المكلف بـ«تخمين»هما قبل أن ينكشف، بل وتأويلهما أيضاً، حالما يُكتشفان، وردّهما إلى الحركة التي تولّدهما وتنقلهما في الوقت نفسه. ولم يكن بروسست يستطيع أن يستثني نفسه من القاعدة التي يذكرها في كتاب «الزمان المستعاد»، والتي تمنح القارئ حقّ ترجمة كون العمل الأدبيّ بألفاظه الخاصة لكي «يُضفي بعد ذلك عمومية تامة على ما يقرأه» : فمهما كانت الخيانة الظاهرة التي يرتكبها القارئ، فإنه «في حاجة إلى أن يقرأ بكيفية معينة حتى يقرأ جيّداً ؛ وليس على المؤلف أن يغتاظ من هذا، بل عليه بالعكس أن يترك أكبر الحرية للقارئ»، لأن العمل الأدبيّ ليس في النهاية، حسب بروسست نفسه، إلا آلة بصرية يقدّمها المؤلف للقارئ حتى يساعده على أن يقرأ في ذاته. «لأن الكاتب لا يقول «قارئ» إلا بحكم عادة اكتسبها من لغة المقدمات والإهداءات التي هي لغة منافقة. أما الواقع، فهو أن كل قارئ إنما هو قارئ يقرأ» (105).

ذلك هو وضع المسرود له السبروستسي المدوّخ : فهو ليس مدعواً إلى «نبذ هذا الكتاب» (106) كسناثانايل، بل هو مدعواً إلى إعادة كتابته، وهو خائن تماماً ودقيق بأعجوبة، كسبير مينار الذي يخلق حرفياً رواية «ضون كيخوطه» (107). ويفهم كلّ واحد ما تقوله تلك الخرافة، المنتقلة من بروسست إلى بورخييس ومن بورخييس إلى بروسست، والموضحة توضيحاً تمثيلاً تاماً في قاعات الاستقبال الصغيرة المتجاورة لرواية «مصرف نوسينكن» : فمؤلف الحكاية الحقيقيّ ليس من يرويها فحسب، بل أيضاً – وأحياناً أكثر – من يسمعها، والذي ليس بالضرورة من يخاطب بها : فهناك دائماً أناس بالقرب.

## هوامش

- (1) انظر في هذا الشأن: G. Genette, *Figures II*, p. 61-69
- (2) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 258-266.
- (3) ذلك، مثلاً، هو شأن تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تز. الحسين سبحان وفؤاد صفاء، ضمن آفاق (مجلة)، عدد 8-9، سنة 1988، ص ص. 30-54.
- (4) بخصوص قصص «ألف ليلة وليلة»، انظر: تز. طودوروف، «الناس - الحكايات : ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، تز. موريس أبو ناضر، ضمن مواقف (مجلة)، عدد 16، سنة 1971، ص. 143-144 :

«يلو أن الرقم القياسي [للتضمن] حققه (المثال) الذي تضره لنا قصة الحقيبة الدامية. فهنا  
تروي شهرزاد أن  
جفتر يروي أن  
الحلاق يروي أن  
أخاه (وله ستة إخوة) يروي أن...  
وأخر قصة هي قصة من الدرجة الخامسة».

لكن مصطلح التضمن لا يعترف بواقعة أن كل قصة من هذه القصص هي بالضبط في «درجة» أعلى من درجة القصة السابقة، بما أن ساردها شخصية في القصة السابقة؛ ذلك لأنه يمكن أيضاً «تضمن» حكايات من مستوى واحد، بمجرد استطراد ودون تبديل للمقام السردى: انظر استطرادات جاك في رواية «جاك القدرى».

- (5) أطلق هذا الاسم على متلقي الحكاية، وذلك كما فعل ر. بارط (ر. بارط، «مدخل إلى تحليل بنيوي للحكايات»، تز. ح. بحراري وب. القمري و.ع.ح. عقار، ضمن آفاق (مجلة)، مرجع مذكور، ص. 7-29)، وعلى غرار التعارض الذي اقترحه أ.ج. كرمهاص بين المرسل والمرسل إليه (A.J.).
- (6) (Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 117).

توحي بعض استعمالات صيغة الحاضر بالالتباس الزمني (وليس بالتوافق بين القصة والسرد)، لكنها تبدو مخصصة - وما للفرابة! - لأشكال خاصة جداً من الحكاية (هي «القصة العجيبة» والأحجية والمسألة أو التجربة العلمية وملخص الحكبة) ودون استئثار أدبي مهم. وحالة «الحاضر السردى» الذي له قيمة الماضي تختلف أيضاً.

- (7) قد يمكن أن يكون ملاحماً، ولكن لأسباب ليست ذات طابع مكاني تماماً: لأن إنتاج حكاية «بضمير المتكلم» في السجن أو على سرير مستشفى أو في مستشفى للأمراض النفسية والعقلية يمكن أن يشكل عنصراً حاسماً لإعلان النهاية: انظر رواية «لوليتا»\*.
- (8) أقتبس هذا المصطلح من : Z. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48

وذلك للدلالة على كل نوع من الحكاية يسبق فيه السرُّ القصةً.

\* *Lolita*.

- (9) إن النقل الإداعي أو التلفزي هو طبعاً الشكل الأكثر فورية لهذا النمط من الحكاية، الذي يتبع فيه السرد العمل تتبعاً قريباً جداً إلى درجة أنه يمكن أن يعتبر متواتراً معه، وهو ما يستتبع استعمال بصيغة الحاضر. ونجد استعمالاً أدبياً غريباً للحكاية المتواترة في الفصل التاسع والعشرين من رواية «آيفنهو»<sup>\*</sup>، حيث تروي ريبقة لآيفنهو الحرخ المعركة التي تقع حذاء القصر، والتي تتبعها هي من النافذة.
- (10) بخصوص تنميط الروايات الترسلية حسب عدد الترسلات، انظر:

J. Rousset, «Une forme littéraire : le roman par lettres», *Formes et Signification*,

وكذا:

B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 sq.

- (11) ذلك ما يحدث، مثلاً، في رواية «العلاقات الخطيرة»، عندما تكشف السيدة ده فولاغ رسائل دانسن في مكتب ابنتها؛ وهو اكتشاف أشعر دانسن بتأجيله في الرسالة رقم 62، «الإيجازية» بكيفية نموذجية. انظر: Z. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 44-46.
- (12) انظر:

B.T. Fitch, *Narrateur et Narration dans «l'Etranger» d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. p. 12-26.

- (13) ولكن توجد أيضاً أشكال مختلفة من السرد المتكثري: ذلك، مثلاً، هو شأن أول دفتر من رواية «السفوفية الرعوية»، أو الطباق المعقد في رواية «استعمال الزمن».

(14) الرسالة رقم 97.

- (15) قارن مع الرسالة رقم 48، من فاللون إلى تورفيل، المكتوبة في سرير إيميلي، «فوراً»، وفي أوانه إن صح التعبير.

(16) وقد كتبت كلها بصيغة الحاضر ماعداً رواية «المخلص»<sup>\*</sup>، التي نعلم أن نسقها الزمني أكثر تعقيداً.

- (17) وأبرز توضيح تمثلي أيضاً هو رواية «الغيرة» التي يمكن أن يقرأها المرء كما يهوى على الصعيد الموضوعاتي في غياب أي غيور في السرد، أو يقرأها على العكس من ذلك بصفته مؤنولوجياً داخلياً محضاً لروح يراقب زوجته ويتخيل مغامراتها العاطفية. ونحن نعرف الدور المحوري الذي أدّاه، بالضبط، هذا العمل الأدبي المنشور عام 1959.

(18) انظر: G. Genette, *Figures II*, p. 210-211.

- (19) باستثناء الماضي المركّب<sup>٥</sup>، الذي يوحي في اللغة الفرنسية بقرب نسبي، فإن «الماضي التام» يقيم صلة حية بين الحدث الماضي والحاضر الذي يتم فيه تذكره. إنه زمن من يروي الوقائع بصفته شاهداً، مشاركاً، ومن ثم فهو أيضاً الزمن الذي يختاره كل من يريد أن يُلغنا حرفياً الحدث المقول ويربطه بمحاضرنا»

E. Benveniste, «Les corrélations du temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 244. ونحن نعرف كل ما تدن به حكاية «الغريب» لاستعمال هذا الزمن.

- (20) لقد ذهبت كيت هامبوركر *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957 [trad. amer. *The Logic of Literature*, trans. Marilynn J. Rose, 2d éd., Bloomington, Ind., 1973] إلى حد نفي كل قيمة رمنية عن «الماضي الملحمي». وتوجد في هذا الموقف المتطرف والمتنازع فيه كثيراً حقيقة معينة مبالغ فيها.

\* *Ivanhoe*.

\* *Le Voyeur*.

\* *Passé composé*.

- (21) نعلم أن مستدال - على العكس من ذلك - يحب (لأسباب الاحتراس السياسي) أن يؤرخ، وبعبارة أدق أن يسبق تاريخ المقام السردى لروايته : فرواية «الأحمر والأسود» (المكتوبة عام 1829 - 1830) أرّخها بتاريخ 1827، ورواية «دير شتريني بارما» (المكتوبة عام 1839) أرّخها بتاريخ 1830.
- (22) «في تلك الناحية من الجزء الغربي من هذه المملكة [المتحدة]، التي تُسمى عادةً محافظة سومرست، كان يقيم إلى عهد قريب (وربما لا يزال يقيم) نبيل كان يدعى أَلُوْزِي...» (Tom Jones, Book I, chap. 2 [Norton, p. 27]).
- (23) «السيدة فوكير - التي كان اسمها بالولادة ده كونفلان - هي امرأة عجوز يُدعى، منذ أربعين سنة، فندقاً برجوانياً في هانز...».
- (24) «وجهها (هو) شاحب مرتاح هادي، وصوتها (هو) رحيمة متأمل وسلوكها (هو) بسيط، إلخ...».
- (25) «يُغذ [السيد أومي] الشيطان ولياً؛ فتراعي السلطة جانبه، ويحميه الرأي العام. ويتسلم وسام الشرف ثراً». ولنتذكر بأن الصفحات الأولى («كما ندرس، إلخ») تشير سلفاً إلى أن السارد معاصر للبطل، بل زميل له في الدراسة.
- (26) يبدو الشطاري الإسباني استثناءً فذاً من هذه «القاعدة»؛ ذلك على كل حال هو شأن رواية «لازانبلو»، التي تنهي بتشويق («كأن زمن نجاحي، وكنت في أوج كل سعادة»). وذلك هو أيضاً شأن رواية «كوزمان دي ألفراشي»\* ورواية «بوسكون»\*، ولكن وهما يُعدّان بهتمةً ونهايةً لى تحصيل.
- (27) Robinson Crusoe (Oxford : Blackwell, 1928), III, 220.
- أو - على صعيد أكثر تهكماً - فقرة رواية «جيل بلا» :
- «مضت على ذلك ثلاث سنوات، يا صديقي القاري، وأنا أعيش عيشة الذئبة مع أشخاص عزيزين جداً. وتوجباً لرضائي، تمضت السماء بمنحي طفلين، مستصو تربتهما تسلياً شيخوتي، وأمل نفسي أباهما بشعور من الحب والإحلال».
- (28) James M. Cain, Double Indemnity, in Cain X 3 (New York : Knopf, 1969), p. 465.
- (29) Sterne, Tristram Shandy, Book IV, chap. 13.
- (30) إن الإشارات الزمنية من نوع «قلنا سلفاً»، «سنرى لاحقاً»، إلخ، لا تحيل في الواقع إلى زمنية السرد، وإنما تحيل إلى فضاء النص (= قلنا في مكان سابق، سنرى في مكان لاحق...) وإلى زمنية القراءة.
- (31) PIII, 872 et 873/RHII, 1001 and 1002.
- (32) Muller, p. 45 ; Germaine Brée, Du temps perdu au temps retrouvé, Paris, 1969, p. 38-40 [Trad. angl. Marcel Proust and Deliverance from Time, trans. C. J. Richards and A. D. Truitt, 2d ed. (New Brunswick, N. J., 1969), pp. 19-20].
- (33) Muller, p. 46.
- (34) p. 215.
- (35) PIII, 1043/RHII, 1136.
- (36) p. 127.
- (37) تقع هذه الحادثة (PIII, 951/RHII, 1063) بعد «أقل من ثلاث سنوات» - وبالتالي بعد أكثر من سنتين - من حفلة كيرمات الهاربة.

\* Guzman de alfarache.  
\* Buscon.

### (38) خصوصاً لوي مارتان - شولفي :

كما في المذكرات، فإن من يمسك بالريشة ومن يراه يعيش، والمتباينين في الزمن، يتزعان إلى أن يجتمعا في آخر المطاف ؛ إنهما يتزعان إلى ذلك اليوم الذي يبلغ فيه تقدم البطل المتحرك تلك المائدة التي يدعوه السارد - الذي لا يعود منفصلاً عنه في الزمن ولا متصلاً به في المذاكرة - إلى أن يجلس إليها عواروه حتى يكتبها كلمة - النهاية.

(«Proust ou le double Je de quatre personnes» (Confluences, 1943), in Berzani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1973, p. 56) [Trad. angl. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 (October 1949), 1012].

(39) Muller, pp. 49-50.

لنذكر، مع ذلك، بأن استباقات معينة (كاللقاء الأخير بأوديت) تشمل جزءاً من ذلك «المهد».

(40) Rousset, *Forme et signification*, p. 144.

(41) لقد سبق لي أن اقترحت هذه المصطلحات في كتابي «محسّنات II» (Figures II, p. 202). وتوحي السابقة - *méta* [تال] طبعا هنا، كما في «*métalangage*» [لغة تالية]، بالمرور إلى الدرجة الثانية : ذلك بأن *métarécit* [الحكاية التالية] حكاية ضمن حكاية، و *métadiégèse* [القصة التالية] كون هذه الحكاية الثانية، بما أن *diégèse* [قصة] تدل (حسب استعمال شائع الآن) على كون الحكاية الأولى. غير أنه لا بد من الإقرار بأن هذا المصطلح يشتغل بخلاف نموذج في المنطق واللسانيات : إذ أن *métalangage* [اللغة التالية] (م.ع. - وهو ما ترجمه عادة بـ«اللغة الواصفة» ؛ ولكننا ترجمناه هنا هكذا حتى ننقل برهنة ج. جيت التي نحن بصددها نقلاً دقيقاً) لغة يُتحدّث بها عن لغة أخرى، وبذلك قد تكون *métarécit* [الحكاية التالية] هي الحكاية الأولى، التي قد تُروى ضمنها حكاية ثانية. لكن بدا لي أنه خير لنا أن نحفظ للدرجة الأولى بأبسط التسميات وأشيّعها، وبالتالي أن نعكس منظور الدمج. وبالطبع، ستكون الدرجة الثالثة المحتملة *méta-métarécit* [حكاية تالية للتالية]، مع *méta-métadiégèse* [قصة تالية للتالية]، إلخ.

(42) زد على ذلك أنه يمكن الشخصية نفسها أن تضطلع بوظيفتين متطابقتين (متوازيتين) على مستويين مختلفين. ففي أقصوصة «سارازين»<sup>\*</sup>، مثلاً، يُصبح السارد خارج القصة هو نفسه سارداً داخل القصة عندما يروي لرفيقته قصة زامبيلا. ومن ثم يروي لنا أنه يروي هذه القصة التي ليس بطلها من جهة أخرى: إنه وضع مناقض تماماً لوضع مانون الذي هو أكثر شيوعاً، والذي يصبح فيه السارد الأول على المستوى الثاني مستمع شخصية أخرى تروي قصتها الخاصة. ولا يوجد وضع سارد مزدوج، على حدّ علمي، إلا في أقصوصة «سارازين».

(43) انظر «تنبية من المؤلف» المنشور في مستهل رواية «مانون ليسكو».

(44) ومع ذلك يظل فرق مهم قائماً بين هذه «المونوديات الترسلية»، على حدّ تعبير روسي، ويوميات شخصية؛ وهذا الفرق هو وجود مرسل إليه (ولو أخرج)، وآثاره في النص.

(45) ومن ثم لدينا هناك استرجاع قصصي تال، الأمر الذي ليس بالطبع حالة كلّ استرجاع. ففي أقصوصة «سيفليها» نفسها، مثلاً، تكون استعادة الفصول الرابع والخامس والسادس على يد السارد نفسه ولا يُحصل عليها بواسطة ذاكرة البطل:

بها ترتقي العرة المرتعبات، لتؤدّ تركيب الذكريات عن الفترة التي كتّ آتي بها إليها لي معطم الأحيان.

\* Sarrazine.

= إن الأسترجاع ها قصصيّ تماماً – أو إذا شئنا أن نبرز بوضوح أكبر تساوي المستوى السردى: إنه متساوي القصة (وتعليق يروست موجود في : *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235 [Trad. ang. : Marcel Proust on Art, p. 147], et Recherche, P III, 919/RH II, 1038.

- (46) *Odyssey*, book XII, II 452-453, trans. S. H. Butcher and A. Lang (New York, Modern Library, 1950), p. 194.
- (47) Tite-Live, *Histoire romaine*, II, ch. 32 [Trad. angl. Livy, *From the Founding of the City*, Book II, chap. 32, trans. B. O. Foster (London: Loeb Classical Library, 1925), p. 325].
- (48) Cortazar, «Continuidad de los Parques», in *Final del Juego*.
- (49) Pierre Fontanier, *Commentaire raisonné sur «Les Tropes» de Dumarsais* (1818, rééd. Genève: Slatkine, 1967).

إن قصيدة «موسى النجى...» تلهم بوالو (Boileau, *Art poétique*, I, vers 25-26) هذا الانصراف بلا رجمة:

(و)سالت آمان، المتبع لموسى في طول الصحاري وعرضها، يركض مع فرعون ليقرب في البحار.  
(*The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*, trans. Soame, ed. Albert S. Cook [Bosaeot: Ginn and Co., 1892], p. 160).

(50) Garnier, pp. 495 et 197.

(51) تشكل *métalepse* [انصراف] هنا نسقا مع *prolepse* [استباق] و *analepse* [استرجاع] و *syllapse* [استخدام] و *paralepse* [زيادة]، بمعنى خاص هو: «تأول» (رواية) مع تبديل المستوى.

(52) P II, 724/RH II, 102-103; P II, 1076/RH II, 339; P III, 216/RH II, 530.

أو أيضا: «لنقل الآن فقط، بينما تنتظري أليتين...» (P II, 1011/RH II, 292).

(53) Sterne, *Tristram Shandy*, III, chap. 38, and IV, chap. 2.

(54) أدين بكشف اللعبة الانصرافية البعيد لفئة اللسان هذه – التي ربما هي إرادة – لأستاذ في التاريخ: سندرس الآن الإمبراطورية الثانية منذ الانقلاب حتى عطفة عهد فلنصح.

(55) Borges, *Enquêtes*, p. 85 [Trad. angl. *Other Inquisitions*, 1937-1952, Trans. R. Simms (Austin, 1964), p. 46.

(56) Platon, *Théétète*, 143c. Trad. Chambry [Trad. angl. Plato, *Theaetetus*, 143c, in *Plato's Theory of knowledge: The «Theaetetus» and the «Sophist» of Plato*, Trans. Francis M. Cornford (London, Routledge and Kegan Paul, 1935), p. 17.

(57) سمات كشوش الوصوح وبطء الحركة وبعد الصوت وتحول الملون إلى الأبيض والأسود أو العكس، إلخ. رد على ذلك أنه كان يمكن سن أعراف من هذا النوع في الأدب (خطوط مائلة، خطوط مسودة، إلخ).

(58) P III, 551/RH II, 768 .

(59) «الموهبة الخفية التي يشكل هذا المؤلف تاريخها» (P II 397/RH I, 1002)؛ «أبعاد هذا المؤلف...»

(P II, 642/RH II, 33)؛ «هذا الكتاب الذي لا توجد فيه ولو واقعة واحدة ليست تخيلية...» (P III, 846/RH II, 981).

(60) «نظن أن السيد ده شارلوس...» (P II, 1010/RH II, 291).

(61) «لبنه القوي...» (P III, 40/RH II, 406)؛ «قل العودة إلى متحر جوبيان، يود المؤلف أن يقول إنه قد

يخرجه كثيرا أن يستاء القارئ» (P III, 46/RH II, 410)

(62) P II, 651-652/RH II, 39-40.

(63) P II, 705-712/RH II, 77-82.



- (64) P III, 515-516/RH II, 744-745; P III, 524-525/RH II, 750-751.
- (65) P III, 709-717/RH II, 880-885.
- (66) P I, 953/RH I, 712-713.
- (67) P III, 737/RH II, 900.
- (68) P III, 756-762/RH II, 914-919.
- (69) P I, 467-471/RH I, 358-361; P II, 257-263/RH I, 899-904; P III, 182-188/RH II, 506-510; P III, 574-582/RH II, 786-792; P III, 995-998/RH II, 1098-1101.
- (70) «غالباً ما كنت أروي لنفسي، بعد كثير من السنوات، عندما كتبت أشرع في الاهتمام بطبعه بسبب التشابهات التي كان ينطوي عليها، من نواح مختلفة تماماً - مع طبعي...» (P I, 193/RH I, 148)؛ «ولم يكن، كما كنت في كومبري (بأن طفولتي...)» (P I, 295/RH I, 227)؛ «كما كان علي أن أكون بنفسي...» (P I, 295/RH I, 228)؛ «جذبي» (P I, 194, 310/RH I, 149, 238)؛ «خالسي» (P I, 311-312/RH I, 239-240، إلخ.
- (71) في كتاب «جان سافوي»، تبدو الشخصيتان مختلفتين؛ وأيضاً في مسودات معينة من «الدفاتر». انظر مثلاً: André Maurois, p. 153 [Trad. angl. André Maurois, *Proust: Portrait of a Genius*, Trans. Gerard Hopkins (New York, 1950), p. 125]
- (72) وذلك ما لم نحسب أيضاً وجود جيلبرت ذاته، «ثمرة» ذلك الحب...
- (73) P II, 804/RH II, 147.
- (74) يُستعمل هذا المصطلح [شخصيات] هنا لانعدام مصطلح أكثر حياداً أو أكثر توسعاً لا يوحي بلا حق - كما يفعل هذا - بـ«بشرية» الفاعل السوي، بينما لا شيء يمنع في التخيل أن يُعتمد بهذا الدور لحيوان (رواية «مذكرات حمار»)، بل لشيء «جامد» (لا أدري هل علينا أن نلجج في هذه الفئة ساردي رواية «الحلي المديعة» المتابعين).
- (75) إن أحد متغيرات هذا المخط هو الحكاية ذات السارد الشاهد الجماعي: طاقم رواية «زنجي النرجس»، سكان المدينة الصغيرة في رواية «وردة لإميلي». ونحن نتذكر أن الصفحات الأولى من رواية «مدام بولفاري» مكتوبة بهذه الطريقة.
- (76) Stendhal, *Lamie* (Paris: Divan, 1948), p. 43.
- وتبدو الحالة المماثلة، وأعني ظهور «أنا» ذاتية القصة ظهوراً مفاجئاً في حكاية غريبة القصة، تبدو أشد ندرة. ويمكن «أظن» المستندالية (76) (Lewen, p. 117, *Chartreuse*) أن تظل مسندة إلى السارد بصفته كذلك.
- (77) Balzac, *Autre étude de femme*, Genève: Skira, pp. 75-77.
- (78) Jean Santeuil, *Pléiade*, p. 319; trans. Hopkins, pp. 118-119.
- (79) انظر مثلاً: J.L. Baudry, *Personnes*, Paris, Seuil, 1967.
- (80) *Fictions*, p. 153-161 [Trad. angl. *Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), pp. 117-122].

- \* *Mémoires d'un âne*.  
 \* *Les bijoux indiscrets*.  
 \* *The Nigger of the «Narcissus»*.  
 \* «A Rose for Emily».

- (81) *Op. cit.*, p. 27 [Trad. angl. Brée, p. 8].
- (82) أنظر : Tadié, p. 20-23.
- (83) ليست «الذاتوية» الهروستية الشهيرة شيئا أقل من تأكيد للذاتية. ولم يفت بروست نفسه أن يغضب من الاستنتاجات مفرطة السهولة التي كانت تُستنتج من اختياره السري:
- بما أنني قد أُلِّت في مصيبة بدء كتابي «هانا» ولم أعد أستطيع أن أثيرها، فإني «ذاتي» إلى الأبد. أما لو بدأت بدلا من ذلك بـ«كان ووجي موكير يشغل سرديفا»، لاختيرت «موضوعيا» هالبا.
- (à J. Boulanger, 30 Novembre 1921, *Correspondance générale*, Paris, 1932, III, 278).
- (84) بخصوص هذه القضية المثيرة للجدل، انظر:
- M. Suzuki, «Le «Je» proustien», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 9 (1959); Harold Waters, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33 (February 1960), p. 389-392, et Muller, p. 12 et 164-165.
- ونعلم أن الورودين الوحيدين لهذا الاسم الشخصي في رواية «هانا»... متأخران (P III, 75 et 157/RH) فإني لا يمكن لي أن هذا لا يكفي لجعل المرء يرفضه. وهذا لو كان على المرء أن يرفض كل شيء لا يقال إلا مرة واحدة... ومن جهة أخرى، فإن إطلاق اسم مارسيل على البطل ليس طبعاً مطابقة له مع بروست؛ لكن هذا التوافق الجزئي والهرس رمزي غاية الرمزية.
- (85) Jean Sanieul, *Pléiade*, p. 401; Trans. Hopkins, p. 410.
- (86) Rogers, *Proust's narrative Techniques*, p. 120-141.
- (87) يتعلق الأمر هنا بالسيرة الذاتية الكلاسيكية، ذات السرد اللاحق، وليس بالمونولوج الداخلي بصيغة الحاضر.
- (88) P I, 855-856/RH I, 642-643 et P I, 933-934/RH I, 698-699.
- (89) P III, 866/RH II, 997.
- (90) معظمها مشكّل من لحظات التأمل الجمالي، بصدد إيلستير (P III, 252-258/RH II, 555-559) أو فاكير (P III, 158-162/RH II, 489-492) أو فالتوي (P III, 252-258/RH II, 555-559)، عندما يستشعر البطل ما سيؤكده له الكشف النهائي. وينطوي كتاب «سديم وعامورة I»، الذي هو بمعنى من المعاني مشهد كشف أول، ينطوي أيضا على سمات توافق الخطأ، لكن السارد يُعنى فيه، مرة واحدة على الأقل، بتصحيح أحد أخطاء البطل (P II, 630-631/RH II, 24-25). ويتجلى استثناء معاكس في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي يكون فيها السارد هو الذي يزعم أنه يشاطر الشخصية وجهة نظرها.
- (91) P III, 869-899/RH II, 999-1023.
- (92) Roman Jakobson, «Closing Statement : Linguistics and Poetics», in Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass = M. I. T., Press, 1960), pp. 350-377. [Trad. fr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 213-220].
- [م.ع. - تر. عريمة : ر. ياكوبسن، «اللسانيات والشعريات»، تر. محمد معتمد، يصدر ضمن مؤلف جماعي].
- (93) R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967, p. 66.
- (94) *Regiebemerkungen* (*Stendhal et les problèmes du roman*, p. 222).
- (95) Rogers, *op. cit.*, p. 55.

(96) أحس وأنا أكتب هذا أن نضي لا يزال في ارتعاج؛ وهذه اللحظات مستحصرني دوما لو عشت مئة ألف سنة.

(Rousseau, *Confessions*, p. 20).

لكن يمكن أيضا أن تقوم شهادة السارد على أحداث معاصرة لفعل السرد وغير متصلة بالقصة التي يرويها : كصفحات رواية «الدكتور فاوستوس» عن الحرب التي تخيش في حين يمرر تسايبلوم ذكرياته عن إلفركون.

(97) التي ليست بالضرورة وظيفة المؤلف الإيديولوجية : فأحكام دي كريبو لا تورط قبيلاً الأب بريفو ؛ وأحكام السارد - المؤلف التخييلي لرواية «لوسيان لوين» أو رواية «دير شترليي پارما» لا تورط هنري بيل البتة.

(98) تخافنا لإصطاء حكايتنا طولا يمكن أن يوجب القاري، فإننا نرجو أن يتخلل أنه مضى أسويح بين المشهد الذي نَحْم به الفصل السابق والأحداث التي في ثبنا أن نلخص علاقتها به في هذا

من المناسب أن يتوقف مجرى السرد لحظة بيننا نعود إلى تلك الأسباب التي نجم عنها، من بين ما نجم الحصار الوحيد الذي رُوي للتو. ولأنه أن يكون هذا التوقف... إلخ.

(James Fenimore Cooper, *The Prairie*, chaps. 8, 15 [New York : Holt Rinehart and Winston, 1950], pp. 92, 178).

(99) بما أن الفصل السابق ضخّم فوق الحد، فإنه يحسن بي أن أشرع في فصل جديد ؛ في رأيي أن الفصل الذي اتى للتو ضخّم جداً أيضا ؛

لا أنظر إلى الوراء وأمتنع عن عدّ عدد الصفحات المتراكمة بين الأتومات الرومانية السابقة والأتومات التي أسطرها للتو.

Thomas Mann, *Docteur Faustus*, chap. IV, V, IX [Trad. angl. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, chaps. 4, 5, 9, trans. H. T. Lowe-Porter (New York : Knopf, 1948), pp. 21, 30, 70].

(100) وليس إلى سوان، حتى فيما يخص السوناتة : هل كان هذا تلك السمادة التي اقترحتها جملة السوناتة الصغرى على سوان الذي كان قد أخطأ وهو يماثلها بلدة الحب ولم يكن يستطيع العثور عليها في الإبداع الفني...

(P III, 877/RH II, 1006).

(101) P III, 549/RH I, 1107.

(102) الأمر الذي يستتبع إغراء الكاتب القبط بأن يكتب أعمالا فكرية. وهي حاجة حسيمة. إن عملاً يتخري مظهرات مثله كمثل بضاعة تُلصق عليها بكتة السُر.

(P III, 882/RH II, 1009).

ألا يعرف قاري رواية «بمخاط» ما تكلفه ؟

(103) تتمثل حالة خاصة في حالة العمل الأدبي القصصي التالي، من نمط قصة «الوقح العجيب» أو كتاب «جان سالتوي»، الذي يمكنه عند الاقتضاء أن يستهدف قارئا. ولكنه نفسه قاري تخيلي مبدلًا.

(104) أخيرا أجد قارئا يمزج أن كتابي مؤلف وثوقي وساء !

(*Choix de lettres*, par Kolb, p. 197).

(105) P III, 910-911/RH II, 1031-1032.

(106) م.أ. - ثلاثا نيل هي الشخصية التي يخاطبها السارد «المكلم» في رواية «الأغذية الأرضية» لآندريه جيد.

(107) م.أ. - في قصة بورخيس «بيير مينار، مؤلف رواية «ضون كيخوطه».

\* «Pierre Menard, Author of *Don Quixote*».



## خاتمة

لكي نختم دون تلخيصات عديمة الجدوى، هاكم بعض كلمات النقد الذاتي أو - إن شئتم - كلمات الدِّفاع. فلا شك في أن المقولات والإجراءات المقترحة هنا غير خالية من العيوب في نظري، لأنها كانت، كما يحدث غالباً، اختياراً بين مساوي. ولعل التكاثر المفهومي والمصطلحي، في مجال يُترك عادة للحدس والاختبار، سيكون قد أثار حفيظة أكثر من واحد، وأنا لا أنتظر من «الحلف» أن يحتفظ بقسط كبير جداً من هذه الاقتراحات. فهذه الرسالة، كأني رسالة أخرى، ستبطل حتماً قبل مرور بضع سنوات، وهي ستبطل بسرعة لأنها ستُحمَل أكثر على محمل الجد، أي ستناقش وتُجرَّب وتُراجع عند الاستعمال. ومن سمات ما يمكن تسميته المجهود العلمي أن يعلم أنه مُلغى ومحكوم عليه بالتلف أساساً : وهي سمة سلبية حقاً بل ذات اعتبار محزون للذهن «الأدبي»، النزاع دوماً إلى أن يتوقع مجداً ما بعد الوفاة، لكن إذا استطاع التأكد أن يحلم بعمل أدبي من الدرجة الثانية، فإن الشعري، من جهته، يعلم أنه يشتغل في العابر (لنقل بالأحرى : على العابر) ؛ إنه عامل عاطل مسبقاً.

ومن ثم أظن وآمل أن هذه الرسالة كلها، الهمجية بالتأكيد في نظر هواة الأدب - الاستباقات، الاسترجاعات، التردد، التبعثرات، النقضات، القصصيات التالية، إلخ. - ستبدو غداً من أكثر الرسائل خشونة، وستنضم إلى رزم أخرى ضائعة في مزابيل الشعرية ؛ وأملنا ألا تُؤوَل إليها دون أن تكون قد قدّمت فائدة عابرة ما. لقد كان كيوم دوكام، القلق سلفاً من تفاقم التلوث الفكري، يحظر دائماً تخلق كائنات العقل - قد نقول اليوم مواضيع نظرية - من غير ضرورة تقضيها. ولعلّي أكره نفسي لو لم أحترم هذا المبدأ، لكن يبدو لي على الأقل أن بعضاً من الأشكال الأدبية المشار إليها والمعرفة هنا تستدعي أبحاثاً يجب القيام بها، لم تكد تُتناول في هذا العمل إلا تناوُلًا سطحيًا لأسباب بديهية. فعسى أن أكون قد زوّدت النظرية الأدبية وتاريخ الأدب ببعض مواضيع الدِّراسة التي هي دُنياً على الأرجح، ولكنها أكثر تهذيباً من الكيانات التقليدية كـ«الرواية» أو «الشعر».

وربما كان التطبيق الخاص لهذه المقولات والإجراءات على رواية «بمحا عن الزمن الضائع» أكثر إزعاجاً أيضاً، ولم أستطع أن أنكر أن قصد عملي الحالي يكاد

يتحدّد تماماً بنقيض هذا التصريح التمهيدي لدراسة حديثة العهد وممتازة عن فنّ الرواية عند بروسست، وهو تصريح يلحق من أول وهلة على الأرجح بإجماع ذوي النيات الحسنة:

لم نرد أن نفرض على عمل بروسست الأدبي مقولات خارجة عنه أو فكرة عامة عن الرواية أو عن الكيفية التي على المرء أن يدرس بها رواية من الروايات ؛ إننا لم نرد أن نكتب مقالة في الرواية، تكون توضيحاتها التمثيلية مستعارة من رواية «بحثا...»، بل مفاهيم ناشئة من العمل الأدبي، وتتيح قراءة بروسست كما قرأ بروسست بلزك وفلوبير. فلا نظرية للأدب إلا في نقد المفرد<sup>(1)</sup>.

وبالطبع، لا يمكننا أن نؤكد أن المفاهيم المستعملة هنا «ناشئة من العمل الأدبي» حصراً، وقلماً أمكن اعتبار هذا الوصف للحكاية البروسستية متقيداً بالفكرة التي كان بروسست نفسه يكوّنها عنها. فمثل هذه المسافة بين النظرية الأهلية والمنهج النقديّ يمكن أن تبدو خرقاء، ككلّ المفارقات الزمنيّة. ومع ذلك يبدو لي أنه لا ينبغي للمرء أن يثق ثقة عمياء في الجماليّات الصريحة لكاتب من الكتاب، حتى ولو كان ناقداً في عبقرية مؤلّف كتاب «ضد سانت - بوف»<sup>\*</sup>. فالوعي الجماليّ للفنان، عندما يكون كبيراً، يكاد لا يكون أبداً في مستوى ممارسته، وما هذا إلا أحد تجلّيات ما كان يرمز إليه هيكل بطيران بومة مينيروفا المتأخّر. ونحن لا نملك مثقال ذرّة من عبقرية بروسست، ولكننا نمتاز عليه (تقريباً كما يمتاز الحمار الحثي على الأسد الميت) بأننا نقرأه انطلاقاً بالضبط ممّا ساهم في ابتكاره - أعني هذا الأدب الحديث الذي يدين له بالكثير - وبالتالي بأننا ندرك بوضوح في عمله الأدبي ما لم يكن فيه إلا قيد النشوء - لا سيما أن خرق المعايير والابتكار الجماليّ هما عنده في أغلب الأحيان لا إراديّان وأحياناً لا واعيّان، كما رأينا : فقد كان هدفه شيئاً آخر، ويكاد هذا المختبر للطليعة يكون ثورياً دائماً بالرغم منه (قد أقول إن ذلك أفضل طريقة لأن يكون المرء كذلك، لو لم يكن لديّ الظنّ المبهم بأنها الطريقة الوحيدة). ونكرّر مرّة أخرى، وعلى أثر آخرين كثير، أننا نقرأ الماضي في ضوء الحاضر ؛ أفليس هكذا كان بروسست نفسه يقرأ بلزك وفلوبير، أولاً يُظنّ حقاً أن مفاهيمه النقدية كانت «ناشئة من» مطوّلة «الملهاة البشريّة» أو من رواية «التربية العاطفية»؟

م.ع. - وهو تلميح إلى مارسيل بروسست مؤلّف الكتاب.

وبالطريقة نفسها، ربّما، أتاح لنا نوعُ المَسْنَح (بمعناه البصريّ) «المفروض» هنا على رواية «بمختا...»، أتاح لنا - وهذا ما آمله - أن تُبرز من هذه الزاوية الجديدة ظلالا غالبا ما أغفلها پروست نفسه، وأغفلها النقد الهروستسيّ حتى الآن (كأهمية الحكاية الترددية، مثلا، أو القصصية الكاذب)، أو أن نصف بكيفية أدق سمات سبقت مُعانيّتها، كالمفارقات الزمنية أو التبعثرات المتعدّدة. فال«شبكة»\* المخطوط من قدرها كثيرا ليست أداة للحجز، أو للتشذيب المُخصي، أو للإعادة إلى الصواب : إنها إجراء اكتشاف، ووسيلة وصف.

ولا يعني ذلك - وهذا أمر قد يكون القارئُ تبَيَّنهُ سلفا - أن مستعملها يحرم على نفسه كلّ تفضيل وكلّ تقويم جمالي، بل كل تحيُّز. فقد بدا على الأرجح، في هذه المقارنة للحكاية الهروستسية مع نسق الممكنات السردية العام، بدا أن فضول المحلّل وإيثاره كانا يذهبان بانتظام إلى أكثر مظاهر الحكاية الهروستسية المخروفا، أي إلى الخروق الخاصة أو طلائع تطوّر مقبل. ولعلّ هذا التقييم المنظم للطرافة والتجديد ساذج نوعا ما، ورومانسيّ أيضا على الجملة، لكن لا أحد يستطيع اليوم أن يقلّ من إفلاتا تامّا. ويقدم رولان بارط في كتابه «س/ز» تعليلا لذلك مقنعا جدّا :

لماذا القابل للكتابة (ما يمكن أن يُكتب اليوم) قيمتنا ؟ لأن رهان العمل الأدبيّ (الأدب بصفته عملا)، هو جعل القارئ منتجا للنص، وليس تعدّ مستهلكا له<sup>(2)</sup>.

ولعلّ تفضيل ما هو «قابل للكتابة» (لترجم على التقريب : ما هو حديث)، في نصّ پروست، وليس ما هو «قابل للقراءة» (ما هو كلاسي) فحسب، لعلّه يعبر عن رغبة الناقِد، بل الشعريّ، في أن يؤدّي، عند اتصاله بنقاط النص «المخرّبة» جماليّا، دورا أكثر فعالية بغموض من دور الملاحظ والمحلّل فقط. ويظنّ القارئ، هنا، أنه يشارك فعلا في الإبداع ويساهم فيه بمقدار صغير جدّا (صغير جدّا، ولكنه حاسم) ؛ وذلك، ربّما، وهو يتعرّف فقط على السمات التي ابتكرها العمل الأدبيّ دون علم من مؤلّفه غالبا، بل وهو يوضحها. ولندكر مرّة أخرى بأن هذه المساهمة،

\* م.ع. - الشبكة: هذه الكلمة كانت تعني في بادئ الأمر أوراقا مقوّة مثقبة توضع على رسالة مرمورة لإظهار العلامات المهمة وإخفاء ما سواها. أمّا الآن، فالكلمة يستعملها علماء النفس للدلالة على كتاب للوصفات الطيبة يسهّل ملاحظة من الملاحظات.

بل هذا التدخل، كان أكثر من شرعيٍّ بعض الكثرة في نظر بروس. والشعريُّ هو أيضاً «القاريُّ الخاصُّ لذاته»، والاكتشاف (كما يقول لنا أيضاً العلم الحديث) هو دائماً شيء من الابتكار.

ولعلَّ تحيزاً آخر، وهو تحيزٌ مرفوض في هذه الحالة، سيفسِّر لماذا ليست هذه «الخلاصة» خلاصة – أعني : لماذا لن نجد هنا «تركيبية» نهائية قد تنضمُّ فيها كلُّ السمات المميزة للحكاية السبروسية المستخرجة في أثناء هذه الدراسة، إلى بعضها البعض وقد يعلَّل فيها بعضها البعض. فعندما كانت مثل هذه التوافقات أو الترابطات تتجلى بكيفية لا يُعترضُ عليها (كما هو الشأن، مثلاً، بين اختفاء الجمل وانبثاق الترددي، أو بين التعدد الصيغي وإلغاء القصصيّ التالي)، فإننا لم نفتأ نتعرفها ونوضِّحها. لكن قد يبدو لي مزعجاً البحث عن الـ«وحدة» بأيِّ ثمن، وبذلك قُرضُ تماسك العمل الأدبي بالقوة – الأمر الذي هو، كما نعلم، أحد أقوى إغراءات النقد، وأحد أكثرها ابتذالاً (حتى لا نقول أكثرها سوقية)، وأيضاً أحد أسهلها إرضاء، بما أنه لا يتطلب إلا قليلاً من البلاغة التأويلية.

والحال أننا إذا لم نستطع أن ننفي عن بروس إرادة التماسك وبجهود البناء، فإنه لا يمكن أيضاً أن ننفي عن عمله الأدبي مقاومة مادته وقسط غير المضبوط – ربّما قسط غير القابل للضبط. وقد سبق أن لاحظنا الطابع الاتجاغي (هنا كما عند بلزاك أو عند فاكين) لوحدة محققة بكيفية متأخرة على مادة متنافرة وغير متجانسة أصلاً. وتبيّن أيضاً قسط النقص المعزوّ إلى العمل المكمل نوعاً ما للعمل الأدبي، والذي ولده إرجاء عام 1914 الطاري. ولعلَّ رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» كانت – في ذهن بروس على كلِّ حال – عملاً أدبيّاً «مكتملاً» : كان ذلك عام 1913 ؛ والتركيب الثلاثي التام لتلك الفترة (كتاب «من جهة بيت سوان» وكتاب «من جهة كيرمانت» وكتاب «الزمن المستعاد») يشهد على ذلك بطريقته الخاصة. لكننا نعرف ماذا جرى لرواية «بحثاً...»، ولا أحد يستطيع الادّعاء أن بنيتها الفعلية ناتجة عن شيء آخر غير الظروف : فهناك سبب فعّال، هو الحرب، وسبب سلبي، هو الموت. صحيح ألا شيء أسهل من التعليل بالصدفة ومن «البرهنة» على أن رواية «بحثاً...» قد وجدت أخيراً بتاريخ 18 نونبر 1922 التوازن التام والتناسب الدقيق اللذين كانا يقصانها حتى ذلك الحين ؛ لكن هذه السهولة بالضبط هي التي نرفضها هنا. وإذا اكتملت رواية «بحثاً...» ذات يوم، فإنها لم تعد كذلك اليوم،



ولعل الطريقة التي قِيلَت بها التوسيع العجيب اللاحق تثبت أن ذلك الاحتمال المؤقت لم يكن، ككُلِّ احتمال، إلّا وهماً استعاديّاً. ولابدّ من ردّ هذا العمل الأدبيّ إلى نقصه، إلى رعشة اللامحّد، إلى نفْسِ الناقص. فرواية «مجنّ» ليست موضوعاً مغلقاً: إنها ليست موضوعاً.

هنا أيضاً على الأرجح، تتجاوز ممارسةُ بروسْت (اللاإراديّة) نظريّته وقصده - لنقل على كُلِّ حال إنها تطابق رغبتنا خير مطابقة. فقد ضاعفت ثلاثيّة عام 1913 المتناسقة من مساحتها، ولكن من جانب واحد فقط، بما أن الجناح الأوّل يظلّ، بالقوة، متقيّداً بالخطط الأوّليّ. وهذا الاختلال في التوازن، أو الانزياح عن المركز، يروق لنا بصفته كذلك وبسبب عدم تعمّده، وسنحترس جيّداً من تبريره ونحن «نتناول» انغلاقاً غير موجود وبناءً وهميّاً، كما سنحترس من اختزال تعسّفيٍّ لما كان بروسْت يدعوه، بصدد شيءٍ آخر، «احتمال الحكاية»<sup>(3)</sup>. إن «قوانين» الحكاية الجروسْتيّة هي - كتلك الحكاية ذاتها - جزئية، ناقصة، ربّما مخاطرة: إنها قوانين عرفية واختباريّة تماماً، ولا ينبغي تجميدها في معيار. فالشّفرة، هنا، كالرّسالة، لها ثغراتها ومفاجأتها.

لكن لاشك في أن هذا الرفض للتبرير هو تبرير بطريقته الخاصة. فنحن لا نفلت من ضغط المدلول، لأن الكون الدلائلي يكره الفراغ ولأن تسمية الاحتمال هي سلفاً إسناد وظيفة إليه وفرض معنى عليه. وحتى - أو خصوصاً؟ - عندما يصمّت الناقد، فإنه يقول الكثير. وربما كان الأفضل له - كما للحكاية الجروسْتيّة نفسها - ألا «ينتهي» أبداً، أي بمعنى من المعاني ألا يبدأ أبداً.

## هوامش

(1) Tadié, *Proust et le Roman*, p. 14.

(2) Barthes, *S/Z*, p. 10.

(3) Jean Santeuil, *Pléiade*, p. 314.

• م.ع. - من الداعل القول إلى الرسالة - حسب نظرية التواصل - تحقيق (ملموس) للشجرة (المجرّدة).



## المصادر والمراجع

### 1. أعمال بروست الأدبية والنقدية

*A la recherche du temps perdu*, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, t. I : nov. 1955 ; II : janv. 1956 ; III : mai 1956. (Tr. *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K. Scott Moncrieff and Andreas Mayor. 2 vols., New York: Random House, 1934, 1970).

*Jean Santeuil*, précédé des *Plaisirs et les jours*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. *Jean Santeuil*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Simon and Schuster, 1956. Tr. *Pleasures and Regrets*. Trans. Louise Varèse. New York: Crown, 1948).

*Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. [Contre Sainte-Beuve] Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919. Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian, 1958. Tr. [Selections from *Pastiches and Essais*] Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings. Trans. Gerard Hopkins. London: Allan Wingate, 1948).

*Correspondance générale*, Plon, Paris, 1930-1936.

*Choix de lettres*, présenté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1965.

متغيرات رواية «بحناً...» أو مشاريعها المختلفة :

*Du côté de chez Swann*, Grasset, 1914.

*Chroniques*, Gallimard, Paris, 1927.

*Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, texte établi par Bernard de Fallois, Gallimard, Paris, 1954.

*Textes retrouvés*, recueillis et présentés par Philip Kolb et L. B. Price, University of Illinois Press, Urbana, 1968 ; et *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1971.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust: Portrait of Genius*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Harper, 1950).

Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, Paris, 1971.

## 2. دراسات نقدية ونظرية

- Aristote, *Poétique*, éd. Hardy, les Belles Lettres, Paris, 1932.
- Auerbach (Erich), *Mimesis* (1946), trad. fr., Gallimard, Paris, 1968. (Tr. amér. *Mimesis: The Representations of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask. 1953; rpt. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1957).
- Balzac (Honoré de), *Etudes sur M. Beyle* (1840), Skira, Genève, 1943.
- Bardèche (Maurice), *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.
- Barthes (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8. (Tr. «An. Introduction to the Structural Analysis of Narrative» *N & H*, 6 [Winter 1975], 237-272).
- «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.
- «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968.
- *S/Z*, Seuil, Paris, 1970. (Tr. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974).
- Bentley (Phyllis), «Use of summary», in *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, p. 47-52.
- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. (Tr. amér. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elisabeth Meek. Coral Gables, Fla. : University of Miami Press, 1971).
- Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes du roman*, Corti, Paris, 1954.
- Booth (Wayne), «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961, p. 60-79. (Trad. fr., «Distance et point de vue», *Poétique* 4, 1970).
- *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Borges (Jorge Luis), *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, (Trad. amér. *Other Inquisitions*, 1937-1952. Trans. Ruth L.C. Simms Austin: University of Texas Press, 1964).
- *Discussions*, Gallimard, Paris, 1966.
- Bowling (L. E.), «What is The Stream-of-Consciousness • Technique ?», *PMLA*, 65, 1950, p. 333-345.
- Brée (Germaine), *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, Paris, 1969. (Tr. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Trans. C.J. Richards and A.D. Truitt. 2<sup>d</sup> ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1969).

- Brooks (Cleanth) & Warren (Robert Penn), *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.
- Daniel (Georges), *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- Debray-Genette (Raymonde), «Les figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique* 3, 1970.
- «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2, 1971.
- Dujardin (Edouard), *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.
- Feuillerat (Albert), *Comment Proust a composé son roman*, Yale Univ. Press, New Haven, 1934.
- Fitch (Bryan T.), *Narrateur et Narration dans "l'Étranger" d'Albert Camus*, Archives des Lettres modernes, N° 34, Paris, 1961, 2<sup>e</sup> éd. rév., 1968.
- Forster (E. M.), *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, Londres, 1927.
- Friedman (Melvin), *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.
- Friedman (Norman), «Point of view in Fiction», *PMLA*, 70, 1955, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, pp. 108-137.
- Genette (Gérard), *Figures*, Seuil, Paris, 1966.
- *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Guiraud (Pierre), *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Hachez (Willy), «La Chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid*, 15, 1965.
- Hamburger (Käte), *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957. (Tr. *The Logic of Literature*. Trans. Marilyn J. Rose. 2<sup>d</sup> rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1973).
- Houston (J. P.), «Temporal patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Studies*, 16, janv. 1962, p. 33-44.
- Huet (J. B.), *Traité de l'origine des romans*, 1670.
- Humphrey (Robert), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- Jakobson (Roman), «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51, 21-37. (Tr. fr. «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.

- Jauss (H. R), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.
- Lämmert (Eberhart), *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1955.
- Lefebvre (Maurice-Jean), *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.
- Lips (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.
- Lubbock (Percy), *The Craft of Fiction*, Londres, 1921 ; rpt. New York : Viking, 1957.
- Martin-Chauffier (Louis), «Proust et le double 'Je' de quatre personnes», In *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, partiellement repris in Jacques Bersani, éd., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971, pp. 54-66. (Tr. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 [October 1949], 1011-1026).
- Maurois (André), *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust? Portrait of a Genius*. Trans. Gerard Hopkins, New York: Harper, 1950).
- Mendilow (A.A.), *Time and the Novel*, New York: Humanities Press, 1952.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris, 1968. (Tr. amer. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974).
- Müller (Gunther), «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948, repris in *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
- Muller (Marcel), *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.
- Painter (George D.), *Proust : The Early Years and Proust: The Later Years*, New York: Atlantic Little, Brown, 1959 et 1965, (Tr. fr., Mercure, Paris, 1966).
- Picon (Gaëtan), *Malraux par lui-même*, Seuil, Paris, 1953.
- Platon, *La République*, éd. Chambry, Les Belles Lettres, 1946-1947.
- Pouillon (Jean), *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946
- Raible (Wolfgang), «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).
- Raimond (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, Paris, 1966.
- Ricardou (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

- Richard (Jean-Pierre), «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973, repris dans *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.
- Rogers (Brian G.), *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève, 1965.
- Romberg (Bertil), *Studies in the narrative Technique of the First-Person Novel*, Trad. angl. Michael Taylor et Harold H. Borland, Almqvist et Wiksel, Stockholm, 1962.
- Rossum-Guyon (Françoise Van), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4, 1970.
- *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970.
- Rousset (Jean), *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1962.
- Sartre (Jean-Paul), «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947. (Tr. «François Mauriac and Freedom». In *Literary and Philosophical Essays*. Trans. Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955, pp. 7-23).
- *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1971.
- Spitzer (Leo), «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien*, Hueber, Munich, 1928. (Tr. fr. «Le style de Marcel Proust», in *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1970).
- Stang (Richard), *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, New York: Columbia University Press, 1959.
- Stanzel (F. K.), *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1955. (Tr. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Trans. James P. Puskas. Bloomington: Indiana University Press, 1971).
- Suzuki (M.), «Le 'je' proustien», *BSAMP*, 1959.
- Tadié (Jean-Yves), *Proust et le Roman*, Gallimard, Paris, 1971.
- Todorov (Tzvetan), «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966.
- *Littérature et Signification*, Larousse, Paris, 1967.
- «Poétique», in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, Paris, 1968.
- *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.
- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. (Tr. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard, Ithaca, New York : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).
- «La poétique en U.R.S.S.», *Poétique* 9, 1972.

- Uspenski (Boris), *Poetika Kompozicii*, Moscou, 1970. (Tr. *A Poetics of Composition : The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley : University of California Press, 1973). Voir également «Poétique de la composition», *Poétique*, 9, 1972.
- Vigneron (Robert), «Genèse de *Swann*», *Revue d'histoire de la philosophie*, janv. 1937, pp. 67-115.
- «Structure de *Swann* : Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19, mai 1946, pp. 370-384.
- «Structure de *Swann* : prétentions et défaillances», *Modern Philology*, 44, nov. 1946, pp. 102-128.
- «Structure de *Swann* : *Combray* ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45, fév. 1948, pp. 185-207.
- Waters (Harold), «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33, fév. 1960, pp. 389-392.
- Wellek (René) & Austin (Warren), *Theory of Literature*, New York : Harcourt Brace, 1949. (Tr. fr. *La Théorie littéraire* Seuil, Paris, 1971).
- Zeraffa (Michel), *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1969.



---

# ملاحق

---

---

” م.ع. - الأرقام الموحدة بين معقوفين تحيل في جميع الملاحق التالية على صفحات كتاب «خطاب الحكاية»  
لحجزار جنيت.



## ثبت المصطلحات

- أ -  
الأدب، تاريخه، 108.  
الأدب الموضوعي، 232.  
الإحالات. ← الترتيب: الإسترجاع.  
الإيقاع: وتعريف المدة، 102؛ في الحكاية الكلاسيكية، 110، 120؛ والتعبير الواقعي، 166-167 ← أيضاً المدة.  
الإلتواءات الزمنية: والتعبير الواقعي، 166-167.  
الإندماجات، 57 ← أيضاً الصوت: المستوى السردى.  
الإنصراف. ← الصوت: المستوى السردى.  
الانتقالات. ← التواتر: التفردي.  
الأسلوب غير المباشر. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.  
الأسلوب غير المباشر الحر. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.  
الأسطورة: من الشعيرة، 140-141.  
الإستباق. ← الترتيب.  
الإستعادة. ← الترتيب: الإسترجاع.  
الإسترجاع. ← الترتيب.  
الإستشراق. ← الترتيب: الإستباق.  
الاستخدام: تعريفه، 99 (هـ-117)؛ في المشهد، 121. ← أيضاً التواتر: الترددي.  
الإعلان. ← الترتيب: الإستباق.
- الإفتاحيات، 57، 223 (هـ-53).  
أثر الواقع: يوحى بالمحاكاة، 180-181.  
الإخبار: والتعريف محاكاة/قصة، 181-182؛ والتبشير، 205، 208-209، 214. ← أيضاً الصيغة.
- ب -  
البدايات. ← الإفتاحيات؛ من الوسط.  
البطل: خيوى، 208-209، 214؛ تمييزه عن السارد، 236؛ ← أيضاً الصيغة، المنظور.  
بنية الإرصاء، 244.  
البنية المزدوجة، 86-90.  
البذرة، 84.
- ج -  
الجهة، 40-41، 129.  
الجلواز السردى، 136.
- د -  
داخل القصة. ← الصوت: المستوى السردى.
- و -  
الواقع: صعيداه، وشفرات التبشير، 217.  
الواقعية: تصوير الخصائص المميّزة. للشخصية، ومحاكاة الخطاب، 197.  
← أيضاً اللواقعية.

الحذف، 118؛ المشهد، 119-  
120، 121؛ التواتر - الترددي، 125  
(هـ17)؛ الترددي الكاذب، 136-  
137، 138؛ معايير التنظيم، 160؛  
الصيغة - التقابل قصة/عكاكة،  
178-179؛ الشكل الأساسي للحوار،  
187؛ التعبير، 201-202، 215-  
216، 217؛ الترتيب - 47، 76؛  
الزمن - إيقاعها، 110، 119-120،  
155؛ كلاً، 165؛ الصوت - هيمنة  
القصة عليها، 173 (هـ86)؛ زمن  
السرد، 231، 233-235؛ المستوى  
السردى، 243 - 244؛ الشخص،  
256-257؛ الخطاب التأمل، 261.  
← أيضاً الملحمة.

الحكاية المزدوجة، 66.  
الحكاية المكتوبة: وأثنائية الزمنية، 45-  
46.

الحكاية من الدرجة الثانية. ← الصوت:  
المستوى السردى.

الحكاية السلوكية، 232.  
حكايات السفر، 99 (هـ117).  
الحكاية الشعائرية، 131.  
الحكاية الشعبية، 47.  
الحكاية الشفوية: وأثنائية الزمنية، 45؛  
46.

الحكاية التكرارية، 131.  
الحكاية التنبؤية. ← الصوت: زمن السرد.  
الحكاية التاريخية، 228.

الحركات. ← المدة: الحركات السردية.  
الحذف. ← المدة.

وجهة النظر. ← الصيغة، المنظور.  
الوهم المرجعي، 181.  
الوصف. ← المدة.  
الوقفة. ← المدة.  
الوتيرة. ← المدة: الحركات السردية.  
ز -

الزيادة. ← الصيغة، المنظور.  
الزمن: تعريفه، 40-42؛ كلاً، 165؛ عند  
بروست، 165-168.  
الزمنية. ← زمنية الحكاية.  
الزمنية الكلية، 78-79، 263.  
الزمن الكاذب، 45-47.  
الزمنية السردية، 45-47، 101-102؛  
استعمالها، 74، 246؛ استقلالها، 92؛  
التناول الموسيقي لها، 165؛ كلاً،  
165؛ التحرر منها، 166.

ح -

الحدود، 119. ← أيضاً الحرق.  
الأحداث، حكايتها. ← أيضاً الصيغة،  
المسافة.

الحوار: والمدة، 102؛ المباغت، 173  
(هـ79)؛ والجهة (التواتر)، 162.  
← أيضاً الصيغة.

الحكاية: تعريفها، 37-40؛ وظيفتها،  
177؛ الخالصة. ← الصيغة، المسافة.  
الحكاية بضمير المتكلم: والإستباق، 76-  
77. ← أيضاً الصيغة، المنظور؛  
الصوت، الشخص.

الحكاية الكلاسيكية: المدة - المجل، 109-  
110؛ الوصف، 112-113؛

- ط -  
الطليعة (ج طلائع). ← الترتيب:  
الإستباق.  
الأطفال: والحكاية التكرارية، 131.
- ك -  
الكفاة السردية (للقارئ)، 84.  
الكتابة: متميزة عن السرد، 228، 229،  
233، 240-241.
- ل -  
اللاواقعية، 161.  
اللازمنية. ← الترتيب.  
اللاتواقت، 101-102.  
اللسانيات، 228.  
اللغز، 67-68.
- م -  
المؤلف: هفواته، 94 (هـ22)؛ تطفلاته،  
124 (هـ11)؛ متميزاً عن السارد،  
227-228، 268.  
المأساة: في التقاليد الكلاسيكية، 187.  
المباغتة، 173 (هـ78).  
المجمل. ← المدة.  
المدة: تعريفها، 101-102؛ عند  
بروست، 103-108، 155، 166،  
237-238؛ الحركات السردية، 108-  
109.  
- الوقفة الوصفية والوصف: تعريفهما،  
108؛ حدودهما، 125 (هـ24)؛ عند  
بروست، 112، 114-117؛ في  
الرواية الكلاسيكية، 112-113؛  
تطفلات السارد، 126 (هـ32)؛
- الترددى، 114، 132؛ التغير، 213.  
- الحذف: تعريفه، 54، 62، 107-  
108؛ الترددى، 64؛ عند بروست،  
117-119، والاسترجاع التكميلي،  
62، الترددى، والتذكيرات، 64.  
الترددى، والإيقاع، 108، الالتباس  
بالتسريعات، 111، أشكاله التواترية،  
165.  
- المشهد: وتعريف المدة، 101-102؛  
تعريفه، 108؛ والحركة البطيئة، 109؛  
وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 110، 155؛  
في الرواية الكلاسيكية، 120، 121؛  
مهيماً في «العرض»، 181؛ أثر النموذج  
المسرحي فيه، 187؛ عند بروست،  
119-122، والإستباق الترددى، 80،  
ونفاذ الصبر/الحنين السردى، 80-81.  
- المُجمل: تعريفه، 108-109؛ في  
الرواية الكلاسيكية، 109-110؛  
والحكاية الترددية، 125 (هـ17)،  
165؛ وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 119-  
120؛ والاسترجاع، 165؛ عند  
بروست، 109، 111، مستبدلاً به  
الترددى، 155.  
المدى. ← الترتيب: الإسترجاع.  
المونوديات الترسئية، 273 (هـ44).  
المونولوج الداخلي: تعريفه، 187-188.  
← أيضاً الصيغة، المسافة: حكاية  
الأقوال.  
الموسيقى، 108، 164-165، 206،  
217-218.  
المحاكاة. ← الصيغة، المسافة.

ص -

السارد: تطفلاته الوصفية، 126 (هـ-32)؛  
عاملاً محاكاتياً، 181؛ شفافاً في  
«العرض»، 181؛ خبره، 209  
214؛ تنميته، 201. - أيضاً  
الصيغة، المسافة، الصيغة، المنظور؛  
الصوت: الشخص.

السارد الموضوعي، 201.  
السارد السيري الذاتي: والمسافة، 219  
(هـ-10)؛ والتبشير، 208-209، 214؛  
مؤلفاً، 228.

السارد السلوكي، 201.  
السارد العليم: تعريفه، 201.  
السرد: متوازناً مع القصة، 173 (هـ-86)،  
232-233. - الحكاية؛ الصوت.  
السرد اللاحق. - الصوت: زمن السرد.  
السرد المتداخل. - الصوت: زمن السرد.  
السرد المتواقت. - الصوت: زمن السرد.  
السرد السابق. - الصوت: زمن السرد.  
السرد السيري الذاتي: زمن السرد.  
السرعة: وتعريف المدة، 102؛ والتعريف  
محكاة/قصة، 182. - أيضاً المدة:  
الحركات السردية.

ع -

العرض. - الصيغة، المسافة.

ف -

فوق الطبيعي: والتبشير، 214.

ص -

الصورة الشخصية الأخلاقية، 132.  
الصوت: تعريفه، 42، 227 - 228؛

الملحمة؛ والثنائية الزمنية، 45؛ الافتتاحية،  
49؛ الإستباق، 76؛ الوصف، 112-  
113؛ التردد، 132؛ المستوى  
السرد، 243. - فرجيليوس؛  
«الإلياذة»، «الأوديسة».  
من الوسط: عادةً ملحمة، 48؛  
والإنداماجات السردية، 57؛ والإسترجاع  
الكامل، 71؛ والإستباق، 76.

مناجاة النفس، 185.  
المنظور. - الصيغة، المنظور.  
المسافة. - الصيغة، المسافة.  
المسرود له. - القارئ؛ المتلقي؛ الصوت:  
الشخص.

المسرح: السرد فيه، والثنائية الزمنية، 45؛  
أسلوبه، تأثيره في الحكاية، 187؛  
المشاهد الإستعراضية فيه، 244.

المستوى السرد. - الصوت.  
المعارضة، 196، 197.  
المفرد/التفرد. - التواتر.  
المفارقة الزمنية. - الترتيب.  
المقام السرد. - الصوت.  
المشهد. - المدة.

المتلقي، 181، 228، 270 (هـ-5)  
- أيضاً القارئ؛ الصوت: الشخص.  
مثلي القصة. - الصوت: الشخص.  
المخر: والتعريف محكاة/قصة، 182.  
المظاهر التأليفية، 167-168.

ن -

الناطق: تعريفه، 228.

التعصب. - والإسترجاعات التكميلية،  
تعريفهما، 62-63. - أيضاً الصيغة،  
المنظور.

229؛ والاستباق، 79؛ مطموساً في الرواية الحديثة، 187-188؛ والخطاب المباشر، 188؛ تمييزه عن التبشير، 204-205؛ تمييزه عن الكتابة، 228، 233، 240-241؛ غير ثابت، 229؛ مكانه، 229-230؛ عند بروسست: والمفارقة الزمنية، 99 (هـ-105)، والزمن، 166-167، زمنه ومكانه، 230.

— الشخص، 249، 254-257، عند بروسست، 257-264؛ تعريفه، 229؛ والمستوى السردى، 248، 257-258؛ تبدلاته، 256؛ السارد — والمدة، 166، والصيغة، 218، والمؤلف، 227-228، 268، ضمير الشخص المتكلم، والتضافر التَّهائي، 234، غير معادل للبطل، 236، مثليّ القصة، 255، غيريّ القصة، 255، ذاتي القصة، 256، وضعاً معرفاً به ومناقشاً، 258، والتبشير، 261-262، وظائفه، 264-267؛ المسرود له، 270 (هـ-5)، 267-269، والمفارقاة الزمنية التكرارية، 81. — أيضاً القاريّ؛ الملقبي.

الصيغة: تعريفها، 41، 42؛ عند بروسست، على سبيل الإجمال، 217-218.

الصيغة، المنظور، 197-217.

— وجهة النظر، 197-202؛ والحكاية التكرارية، 131؛ الجيمسسون بصدددها، والمسافة، 183؛ وخبر البطل

والتعريف محاكاة/قصة، 181 — 182؛ تمييزه عن وجهة النظر، 198 — 201. — زمن السرد، 166، 229-235؛ عند بروسست، 235-239؛ والتبشير، 224 (هـ-77)؛ والسرد المقحم، 271 (هـ-9)، 231 — 232، 235؛ السرد السابق (الحكاية التكهنيّة)، 230، 231، 233؛ السرد المتواقت، 173 (هـ-86)، 271 (هـ-6)، 230، 231، 232 — 233، 233؛ السرد اللاحق، 231، 233 — 235.

— المستوى السردى، 239-248؛ عند بروسست، 241، 248-254؛ تعريفه، 239-240؛ خارج القصة، 240-242؛ قصصي، أو داخل القصة، 240-242؛ الحكاية القصصية التالية، أو الحكاية من الدرجة الثانية، 240-245، ومكان السرد، 230، والحكاية التكهنية، 233، وزمن السرد، 235، والاسترجاع، 244، وتأثيره، 253-254؛ القصصي التالي المختزل، أو القصصي الكاذب، 248، عند بروسست، 248-254، والإنصاف، 247-248، تعريفه، 248، 251، والاسترجاع، 251-252، و[ضمير] الشخص، 248، 257-258؛ الإنصاف، 126 (هـ-31)، 245-248؛ والخطاب المباشر، 242؛ والاسترجاع، 274-275 (هـ-45)؛ ووضع السارد، 258؛ والمسرد له، 267-268. — المقام السردى: تعريفه، 9، 227-

180-183؛ العرض (≠ القول)، 41،  
178، 179، 180، 181-182.  
- حكاية الأقوال، 180، 183-  
188، عند بروس، 188-197؛  
الخطاب الداخلي، 185-186، عند  
بروس، 190-191؛ الخطاب  
الخارجي (الحوار)، 194-197؛  
الخطاب المسرد، 185، 186؛ الخطاب  
المحول، 185، 186؛ الأسلوب غير  
المباشر الحر، 186، 188، 212؛  
الخطاب المنقول، 185، 187، 188،  
195-197؛ الخطاب المباشر، 187-  
118، والصوت، 188، في الرواية  
الحديثة، 192-193، عند بروس،  
192-194، والتبعية الداخلي، 204،  
وزن السرد، 232-233، والمستوى  
السرد، 241-242.

#### ق -

القارئ: كفاعته السردية، 84؛ إخبار  
الوصف الجلازكي له، 112-113؛  
تميز تأويله عن الخبر، 208 (→ أيضاً  
الصيغة، المنظور)؛ تميزه عن متلقي  
الحكاية، 228، 268؛ مستواه  
السرد، 240؛ ووظيفة الحكاية  
القصصية التالية، 244؛ إزعاج  
الإنصاف له، 247؛ يتأهي مع القارئ  
الضمني، 268؛ عند بروس، 269.  
→ أيضاً المتلقي؛ الصوت: الشخص.  
القارئ الضمني، 268.  
القول. → الصيغة، المسافة.  
الأقوال، حكايتها. → الصيغة، المسافة.

والسارد، 209؛ النقاد يحصرون النطق  
فيها، 228.  
- الزيادة: تعريفها، 206؛ مناقشتها،  
207؛ غير المصرح بها، 212؛ المقياس  
الحاسم لها، 215-216؛ عند  
بروس، 215-217، 261-262.  
- النقصان: 206-207؛ عند  
بروس، 62-63، 209-211،  
213-214.  
- التبعية، 201-205؛ التبعية،  
205-207، 217؛ التعدد الصيغي،  
208-217؛ وزن السرد، 224،  
(هـ 77)؛ خطره، 210؛ والاسترجاعات  
التكرارية، 211؛ قرائنه ومؤثراته، 212؛  
التعابير المصيفة، 212؛ والأسلوب غير  
المباشر الحر، 212؛ والزيادة غير المصرح  
بها، 212؛ والوصف، 213؛ شفرته،  
213، 217؛ والزيادة، 214، 217؛  
والنقصان، 213-214، 217؛  
والسيرة الذاتية، 214؛ والاستباق،  
214-215؛ والتدخل فوق الطبيعي،  
214؛ وخبر البطل والسارد، 214؛  
وشفرته المتنافستان، 217؛ اختلال  
الشخصية، 216؛ المزودج، 217؛  
وصعبدا ألقاق، 217؛ النغمة في  
الموسيقى، 217؛ والسرد المقحم،  
231 - 232؛ والقصص الكاذب،  
252 - 253؛ والشخص، 261 -  
262.  
الصيغة، المسافة، 178-197؛ القصة  
والحاكاة، 178-185، عند بروس،  
182 - 183؛ حكاية الأحداث،



- ش -  
الشطارية، 273 (هـ-26).  
الشعيرة: المرور إلى الأسطورة، 140-141.  
الشفرة السردية: استرمازها، 84.  
شفرة التبشير، 206، 213، 217.  
الشرط السينمائي: والثنائية الزمنية، 45-46؛ التبشير الداخلي، 224 (هـ-60)؛  
الإشارات إلى القصة التالية، 248.  
الشخص. - الصوت.  
الشخصية: في الأدب الحديث، 256.  
الشخصية: و«[ضمن] الشخص». 256.
- ت -  
التالي: تعريفه، 273 (هـ-41).  
تاريخ الأدب، 108.  
التبشير. - الصيغة، المنظور.  
التبشير المزدوج، 217.  
التبشير الواقعي، 84، 166-167.  
التوافق: وزمن السرد، 224 (هـ-77).  
231.  
التوافق: وتعريف المدة، 101-102.  
النوادر: تعريفه، 129-130.  
- الحكاية التكرارية، 131.  
- التفردية: تعريفه، 130؛ عند  
پروست: 133؛ مُعدّي بالتفردية،  
136، ضمن المقاطع الترددية، 145،  
في خدمة الترددي، 152-153،  
يناب مع الترددي، 155-156،  
الانتقالات إلى الترددي ومنه، 156-164.  
- الترددي: تعريفه، 131-132؛ الرواية
- 1  
القصة: متوازنة مع السرد، 173 (هـ-86)،  
232-233. - الحكاية، تعريفها.  
القصة: وتعريف الحكاية، 43 (هـ-1).  
- أيضاً الصيغة، المسافة.  
القصص المحيطة: والمستوى السرد، 240.  
القصص البوليسية، 84، 207.  
القصصي (المستوى). - الصوت:  
المستوى السرد.  
القصصي الكاذب. - الصوت: المستوى  
السرد.  
القصصي التالي. - الصوت: المستوى  
السرد.  
القصصي التالي المختزل. - الصوت:  
المستوى السرد.  
قرائن التبشير، 208، 212.
- ر -  
الرؤية المزدوجة، 111.  
الرواية الباروكية، 229، 243.  
الرواية الجديدة، 232، 244.  
الرواية الواقعية: والحكاية القصصية التالية،  
243.  
الرواية الطبقية، 181.  
روايات المغامرة، 202.  
رواية التكوين، 239، 262.  
الرواية الترسئية: والحكاية التكرارية، 131؛  
التبشير، 201-202، 224 (هـ-77)؛  
الصوت، 230، 231، 241، 243،  
265، 268.  
الرواية ذات الجواهر، 99 (هـ-117)،  
249، 253.

- والحكاية الكلاسيكية، 137-138؛ عند  
بروست، 137-138؛ تقنية للتوزيع،  
138؛ وفرضية فينيوغون، 156؛  
الإشارة إليه، 220 (هـ-21).
- التوضيح: ومحاكاة الخطاب، 194-197.  
التزمن. — التواتر: الترددي.  
التحديد. — التواتر: الترددي.  
التطابق: وتعريف التواتر، 129-130.  
تيار الوعي، 242. — أيضاً الصيغة،  
المسافة: حكاية الأقوال.  
التكيفية، 226 (هـ-113).  
التكرار: وتعريف التواتر، 129-130.  
التحليل. — الصيغة: تعريفها؛ — الصيغة،  
المسافة.
- التناوب. — التواتر: التفردي.  
التنبؤي. — روايات الاستشراف، 233.  
— أيضاً الصوت: زمن السرد.  
التنظيم السردى. — الترتيب: الإستباق.  
التعابير المصيفة، 212.  
التعددية الصيفية. — الصيغة، المنظور.  
تصوير الخصائص المميزة للشخصية،  
195-197.  
التقليد. — الصيغة، المسافة.  
التقنية: رؤية، 168.  
الترددي. — التواتر.  
الترددى الكاذب. — التواتر.  
الترتيب:
- الإستباق: تعريفه، 51؛ وتنظيم  
الحكاية، 62، 81، 98 (هـ-105)؛  
والتقاليد السردية الغربية، 76-77؛ عند  
بروست، 77-85؛ الخارجى، 77-  
79؛ والمقام السردى، 79؛ الداخلى،  
الكلاسيكية، 125 (هـ-17)، 132؛  
الاستخدام، 99 (هـ-117)، 131،  
133-134؛ الداخلى، أو المركب، أو  
الخارجى، أو المعمم، 134،  
135-136؛ التحديد، 141، 142؛  
التخصيص، 141، 142-143؛  
الاستغراق، 141، 143؛ التتبع في  
ذلك، 143-153؛ التحديد الداخلى،  
144 - 146، 149 - 150،  
151-152؛ التخصيص الداخلى،  
146-148، 149-150، 151-  
152؛ التزمن، الداخلى والخارجى،  
153-155؛ قانون الترددي، 155؛  
والترتيب: التشئت الزمنى، 74، البنى  
اللازمنية، 99 (هـ-116)، مفارقة زمنية  
معقدة، 166؛ والمدة: الوصف،  
114-115، 132، المجلد، 165.  
— أيضاً التفردي، آنفاً.
- الترددي عند بروست: 133-165؛  
الحدوف والتذكيرات، 64-65؛  
الإستباقات المعممة، 80-81؛  
والوقفات، 112؛ والمشهد، 121-  
122؛ التمثل به، 138؛ شرط التذكر  
اللاإرادي، 138؛ وقانون التواتر، 139؛  
ميلاده، 140-141؛ التنوع فيه،  
143-153؛ التعابير التواترية، 148؛  
الترددية، 152؛ التزمن الداخلى  
والخارجى، 153-155؛ السببية،  
154؛ إيقاعه، 155؛ يُستبدل بالمجمل،  
155؛ والمفارقة الزمنية، 166. —  
أيضاً كالتفردي، فيما بعد.
- الترددي الكاذب: تعريفه، 136؛

التكرارية (الإعلان/التذكير) والحكاية  
التكرارية (التواتر)، 131؛ تفكك  
السلسلات الترددية، 144؛ تردداً،  
166؛ والتبوير الواقعي، 166-167؛  
عند هروست: التحليل السردى الأصغر،  
52-54، البنية الزمنية لرواية  
«بختا...»، 54-58، كمينها، 97  
(هـ-80)، والحكاية التركيبية، 85-86،  
المعقدة، 86-90، مشهداً، 110-  
111، مراجعة، 165-166.

التشويق في الحكاية، 76.  
التخصيص. — التواتر: الترددي.  
التذكرات. — الترتيب: الإسترجاع.  
التغيرات. — الصيغة، المنظور.

ث -

الثنائية الزمنية، 45-46.

خ -

تخرج القصة. — الصوت: المستوى  
السردى.

الخبر (— الإخبار).  
الخبر السردى: عاملاً محاكياً، 181.  
الخطاب. — الصيغة، المسافة: حكاية  
الأقوال.

الخطاب، الحكاية. — الحكاية: تعريفها.  
الخطاب المؤلفي/السلطوي، 267.

الخطاب المباشر. — الصيغة، المسافة:  
حكاية الأقوال.

الخطاب المحوّل. — الصيغة، المسافة:  
حكاية الأقوال.

الخطاب المسرّد. — الصيغة، المسافة:  
حكاية الأقوال.

والتداخل السردى، 79؛ غيريّ القصة  
ومثليّ القصة، 79؛ التكميلي والتكراري،  
79-81؛ الترددي، 80-81؛ ونفاد  
الصبر/ الحنين السردى، 80-81؛  
التكراري (الإعلان)، 81-84، التقابل  
مع الطليعة، 83-84؛ الإعلان  
والطلائع، 84؛ الجزئي والكامل، 84-  
85؛ والتبوير، 214-215؛ ومكان  
السرد، 270 (هـ-7).

— الإسترجاع: تعريفه، 51؛ مفتوحاً،  
56-57، 75، 90؛ السعة، تعريفها،  
59؛ المدى، تعريفه، 59؛ الداخلي،  
والخارجي، والمختلط، 60، 70؛ غيري  
القصة، 61؛ وظيفته التقليديتان، 61؛  
مثليّ القصة، 62؛ التكميلي  
(الإحالات)، 62-64؛ النقصان، 62-  
63؛ التكراري (التذكرات)، 64-  
70؛ والتبوير، 210-211؛ والحكاية  
المزدوجة، 66؛ واللغز، 67-68؛ الجزئي  
والكامل، 71-76؛ والمجمل، 110،  
165؛ ينم عن الحذف، 119؛  
والمستوى السردى، 274 (هـ-45)؛  
والحكاية القصصية التالية، 243؛  
والقصص الكاذب، 251-252.

— اللاوقتيّة: تعريفها، 51، 91؛ عند  
هروست، 90-92.

— المفارقة الزمنية: تعريفها، 47-48؛  
في ملحمة «الإلياذة»، 47-48، 49؛  
في الرواية الكلاسيكية، 48؛ في كتاب  
«جان سانتوي»، محلّة، 49-52؛  
ذاتية — موضوعيّة، 50-51؛ والمستوى  
السردى، 59، 60؛ وعلم النفس، 86؛

- الخرافة الحيوانية، 244.  
الخرافة الحكمية، 244.  
الخرافة الرمزية، 244.  
الخرق، 183، 215، 217، 262،  
267. ← أيضاً الحدود.
- ذ -  
ذاتي القصة. ← الصوت: الشخص.
- غ -  
غيري القصة. ← الصوت: الشخص.

## ثبت الأعلام

أ -

- بارضيش، موريس، 70.  
 بوالو - ديريئو، نيكولا، 274 (هـ 49).  
 بودري، ج. ل.، 275 (هـ 79).  
 بولانجي، ج.، 276 (هـ 83).  
 بولينك، ل. أ.، 220 (هـ 19).  
 بورغيص، ج. ل.، 109، 200، 247،  
 «شكل الحسام»، 256-257، «بير  
 مينار، مؤلف رواية «ضون كيهخوطه»،  
 269، 277 (هـ 107).  
 بوتور، ميشيل: «استعمال الزمن»، 271  
 (هـ 13).  
 بوث، واين، 179، 200، 205.  
 بيكيت، صمويل، 188، 233، 241.  
 بيرري، والتر، 224 (هـ 78).  
 بلزاك، أونوريه ده: الإفتاحيات، 48؛  
 الموصّل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛  
 پروست عن المفارقة الزمنية عنده، 174  
 (هـ 88)؛ پروست عن تبدّل الوتيرة  
 عنده، 111، 173 (هـ 85)؛ الوقفات،  
 112؛ الوصف، 112-113، 203؛  
 الحكاية الترددية، 132؛ پروست عن  
 الوحدة عنده، 173 (هـ 71)؛ علاقته  
 بالمعيار المحاكاتي، 182؛ الحوار، 195،  
 196؛ التبجير، 202-203، 223  
 (هـ 57)؛ زمن السرد، 233؛ المستوى
- أورباخ، إريك، 78، 96 (هـ 67)، 263.  
 أوسنسكي، بوريس، 222 (هـ 47).  
 أورفي، أونوريه دُ، 181؛ «أستري»، 112،  
 243.  
 أكوستينيلي، ألفريد، 111، 123 (هـ 8).  
 أفلاطون: عن المحاكاة والقصة، 178-  
 181؛ عن خلق اللغة (محاورة  
 «قراطيلوس»)، 183-184؛ إعادة  
 كتابته لنص هوميروس، 180-181،  
 184-185؛ محاورة «ثييتيتوس أوفي  
 العلم»، 248؛ الإشارة إليه، 38، 41،  
 96 (هـ 67)، 187، 188، 197.  
 أريوسطو لازيوسط، لودوفيكو، 243.  
 أريوسطو، 178، 187.

ب -

- باربي دورقيي، جول أميدي، 243.  
 بارط، رولان: اللغز، 67؛ الإعلان، 81؛  
 البذرة، 98 (هـ 100)؛ الخُذْع، 84؛  
 السرعة، 123 (هـ 2)؛ أثر الواقع،  
 180؛ التبجير الداخلي، 204؛ النقصان،  
 207؛ القرائن، 208؛ وظائف السارد.  
 264 + 276 (هـ 93).

بروكس، كليث، 198، 201.  
برومير، فكتور، هـ، 124 (هـ-11).  
برونتي، إميلي: «مرتفعات وذرنيك»،  
231، 243، 255.  
بروخ، هيرمان، 266.  
بوي، جيرمين، 236، 257.  
برنانوص، جورج: «يوميات خوري في  
الأرياف»، 231، 241.

## ب -

بايتتر، جورج، 226 (هـ-113).  
بيون، جان: تنميط وجهات النظر، 201؛  
عن التمييز الداخلي، 204؛ عن  
النقصان، 206.  
پورس، تشارلز صدرز، 118.  
بيكون، كاثان، 195.  
بيرالديلو، لويجي: «ست شخصيات  
تبحث عن مؤلف»، 247؛ «الليلة  
نرتجل»، 247.  
پروست، مارسيل: سيرة حياته، 39. «بحثاً  
عن الزمن الضائع»: مارسيل بطلاً،  
وسارداً، ومؤلفاً، 39، ليس هو  
پروست، 237، 259-260 + 276 (هـ-84)؛  
التأريخ لكتاب «من جهة  
بيت سوان»، 39، 78، 123 (هـ-4)؛  
8، 123-124 (هـ-10)، 107-  
108، 156-157، 236-237؛  
البطل ليس هو السارد، 55-5 + 93  
(هـ-11) و 94 (هـ-12)؛ الذات  
الوسيلة، 54-55، 56، 165،  
166 (← مولر، مارسيل)؛ الإفتاحية،  
57-58، 165-166؛ وسيرة

السرد، 241، 243؛ وظائف السارد،  
265؛ قارته الضمني، 268؛ «آلام  
الختراع»، 60، 61، 71، 74، 127  
(هـ-55)؛ «الأب كوريو»، 113،  
228، 234؛ «ابن العم يون»، 202؛  
«أوجيني كراندي»، 132، 137،  
234؛ «الأوهام المفقودة»، 60، 94  
(هـ-15)، 246؛ «ألبير سافاروس»،  
242؛ «البحث عن المطلق»، 113؛  
«الجلد الخشب»، 59، 202، 203،  
207، 243؛ «الدوقة ده لامي»،  
48، 71، 72؛ «دراسة أخرى  
للمرأة»، 243، 256؛ «الوجه الآخر  
للتاريخ المعاصر»، 202؛ «الزنيقة في  
الوادي»، 224 (هـ-62)؛ «كامبارا»،  
227؛ «لوي لامير»، 255؛ «الملهاة  
البشرية»، 160؛ «مصرف نوسينكن»،  
227، 243، 265، 268، 269؛  
«الثرل الأحمر»، 227، 243؛  
«سارازين»، 243، 274 (هـ-42)؛  
«سيزار بيروتو»، 48، 59، 60،  
74، 110؛ «عائلة مزدوجة»، 223  
(هـ-57)؛ «العانس»، 113؛ «فاسينو  
كالي» 227؛ «الرائعة المجهولة»،  
227.  
بنن، جورج، 124 (هـ-11)، 198،  
201، 203، 222، (هـ-39)، 264.  
بنشست، إميل، 43-44 (هـ-9)، 227-  
228، 271 (هـ-19).  
بتلي، فيليس، 125 (هـ-16).  
برادبري، راي، 233.  
براونينك، روبرت: «الخاتم والكتاب»،  
202.

253 ؛ الشخص، 256، 257-  
260، 261 ؛ المسرد له، 278  
(103هـ).

يريقو، الأب: «مافون ليسكو» والترتيب،  
60، 71 ؛ والتبغير، 210 ؛ والصوت،  
229، 235، 239-242، 243،  
249، 277 (97هـ)،

## ج -

جانكليقيتش، قلادير، 80.

جويس، جيمس: يعرف الخطاب المباشر،  
187 ؛ متأثراً بـ«شجرات الغار  
مقطوعة»، 188 ؛ يلتقي بهروست،  
226 (113هـ) ؛ «عوليس»، 188،  
192 ؛ «صورة الفنان في شبابه»،  
199، 200.

جوليه، جان 247.

جيد، أندريه: «مزيفو النقود»، 238 ؛  
«الأغذية الأرضية»، 277 (106هـ).  
«السمفونية الرعوية»، 241، 271  
(13هـ).

جيمس، هنري: 179، 181، 200،  
224 (78هـ) ؛ «السفراء»، 199،  
201، 223 (53هـ) ؛ «الكأس  
الذهبية»، 223 (53هـ) ؛ «ما كانت  
ميزي على علم به»، 201، 207 ؛  
«جناحا أليمامة»، 223 (53هـ). ←  
الجميسيون؛ لوبوك، يورسي.  
الجميسيون (نسبة إلى جيمس، هنري)،  
179، 183، 205.

بروست، 94 (22هـ)، 62، 119،  
216، 226 (112هـ)، 249،  
259، 261-262 ؛ بنت العمه، 63،  
89، 213-214 ؛ الغز، 67-68 ؛  
إعدادات التأويل، 68-70 ؛ الزمنية  
الكلية، 78، 79، 86 ؛ خلق ألبيرتين،  
98 (92هـ)، 123 (8هـ) ؛ البنية،  
82، 159-160 ؛ قابلية التصديق،  
84 ؛ البطل (الأبطال) المولود(ون) من  
كتاب «جان سانتوي»، 86-87،  
249 ؛ الخطاب (التعليقي، غير السردى،  
النظري)، 90، 124 (11هـ)، 109،  
121، 162، 253، 260-261 ؛  
النعمة يحل محل العمل، 121 ؛ «التغذية  
الإضافية»، 121 ؛ النفسية  
الهروستية، 138-139 ؛ الحساسية  
المكانية، 138-139 ؛ الحساسية  
الزمنية، 138-139 ؛ الحركة الكونية،  
151-152 ؛ السببية، 154 ؛  
الآفاقية، 161 ؛ الحقيقة الداخلية  
والروائي، 192-193 ؛ علاقته  
بـ«جاردان وجويس»، 192 ؛ اختلال  
الشخصية، 216 ؛ الذاتية، 216،  
276 (83هـ) ؛ رواية التكوين، 238-  
239 ؛ «قوة المثال»، 244. «جان  
سانتوي»: المفارقة الزمنية، تحليل  
المقطع، 49-52 ؛ المفارقات الزمنية  
المعقدة عنده، 86 ؛ البطل وبطل  
(أبطال) «مختلاً»، 86-87، 249،  
والإنتقالات بين الترددي والتفردي،  
160 ؛ سيرة ذاتية، 249، 259-  
260 ؛ المستوى السردى، 249، 250،

د -

هوستون، ج. پ.، 91، 121، 154،

162، 164، 169 (هـ-9)، 170

(هـ-18)، 193.

هيكو، فكتور، 266؛ «الراين»، 99

(هـ-117).

هيكل، جورج فيلهلم فريدريك، 239.

همنگواي، إرنست، 232، 266؛ «تلال

كفيلة بيضاء»، 181، 199، 202،

208؛ «القطعة»، 181، 202.

همفري، روبير، 220 (هـ-19).

و -

واين، روبرت بن، 198، 201.

وولف، ثرجينيا: «نزعة إلى النارة»، 199.

ووترز، هارولد، 276 (هـ-84).

ويلز، هـ. ج.، 233.

ز -

زولا، إميل: «جرمينال»، 223 (هـ-53).

ط -

طودوروف، تزفيتان، 43 (هـ-1)،

40-41، 76، 201، 270 (هـ-3)،

4، 8، 271 (هـ-11).

طولستوي، ليو، 76، 266؛ «موت إيفان

إيليتش»، 71، 76، 84.

ي -

ياوص، هانز روبرت، 105.

ياكيسن، رومان، 118، 130،

264-265.

دانييل، جورج، 105، 127 (هـ-51).

دويل، آرثر كونان، 199، 224 (هـ-76)،

256.

دوستويفسكي، فيودور ميخايلوفيتش،

182، 266؛ «المسوسون»، 266.

ديريي - جنيت، ريموند، 98 (هـ-96)،

223 (هـ-56).

ديجاردان، إدوار: تعريف المنولوج المباشر،

193، 220 (هـ-18)؛ «شجرات

الغار مقطوعة»، 187-188، 192،

220 (هـ-17)، 230، 241؛

«المنولوج الداخلي»، 220 (هـ-18).

ديدرو، دنيس: «الحلي المذمومة»، 275

(هـ-74) «جاك القديري»، 235،

243، 245، 270 (هـ-4).

ديكنز، تشارلز، 76، 182؛ «الآمال

العريضة»، 199.

ديما، ألكسندر، 202، 241.

ديفو، دانييل: «روبنسون كروزوي»،

234، 258.

ه -

هامبورغر، كيت، 271 (هـ-20).

هائم، ضاشيل، 202.

هارد، طوماس، 199.

هاشي، ويلي، 105، 124 (هـ-10).

هويه، بير دانييل: «مقالة في أصل

الروايات»، 93 (هـ-3).

هومبروس: ساردا، 255. - أيضاً:

الحكاية الكلاسية؛ الملحمة؛

«الإلياذة»؛ «الأوديسة».



- ك -  
 كاي، جيمس: «عفو مزدوج»، 234.  
 كامو، ألبير: «الغريب»، 231.  
 كاتولوس: «عرس بيليوس وثيثيوس»، 242.  
 كوبر، جيمس فينيمور، 266.  
 كوندصطان، بنجامان: «أدولف»، 199، 242.  
 كولراد، جوزيف، 199-200؛ «اللورد جيم»، 229، 243، 256؛ «زنجي الترحس»، 223 (هـ-52)، 275 (هـ-75).  
 كورتالار، خوليو: «نهاية اللعبة»، 245، 246.  
 كيمب، روبير، 221 (هـ-25).  
 كريستي، أكانا، 199؛ «مقتل روجر أكرويد»، 207؛ «لفز سيتافورد»، 207.  
 ك -  
 كونيكور، الأخوان إدمون وجول ده، 251.  
 كوته، يوهان فولفكانك فون: «آلام قوتر»، 241.  
 كوتيه، تيوفيل: «القبطان فراكاس»، 126 (هـ-31).  
 كير، بير، 170 (هـ-21).  
 كيرعاص، أ. ج، 150، 271 (هـ-5).  
 ل -  
 لابروير، جان ده، 132.  
 لاپورت، روجي، 188، 233؛ «فوك»، 188؛ «شجرات الغار مقطوعة». -  
 ديجاردان.  
 لاكلو، كودرلوص ده: «العلاقات الخطيرة»، 241، 271 (هـ-11).  
 لافايت، مدام ده، 266.  
 لوبوك، پيرسي، 124 (هـ-15)، 179، 183، 198، 201، 205، 219 (هـ-4). - أيضاً جيمس، هنري؛ الجيمسيون.  
 لوساج، آلان روني: «جيل بلا»، 255، 258، 272 (هـ-27).  
 ليس، مركريت، 186.  
 ليمرت، إيرهات، 64-65.  
 ليفيوس، تيتوس: «من إنشاء المدينة»، 244، 245.  
 م -  
 مالرو، أندري، 195، 222 (هـ-36)، 266؛ «الأمل»، 266.  
 مان، طوماس، 266؛ «الدكتور فارستوس»، 256، 277 (هـ-96)؛ «الجبل السحري» 266.  
 ماركاند، ج.ف. : «هـ.م. بولهام، المحترم»، 208.  
 مارتان - شولفي، لوي، 273 (هـ-38).  
 مولير، جان - باتيست بوكلان، 195.  
 مولر، كوتر، 93 (هـ-2)، 123 (هـ-2).  
 مولر، مارسيل، 44 (هـ-11)، 55، 182، 212-213، 214-215، 226 (هـ-112)، 236، 238، 276 (هـ-84).  
 مونتكيري، روبير: «سيدة البحيرة»، 224 (هـ-60).  
 موروا، أندري، 275 (هـ-71).

201-203 ؛ استعمال النقصان،  
206-207 ؛ وخطر التبشير، 210 ؛  
وزمن السرد، 272 (هـ-21) ؛  
والشخص، 255 ؛ ووظيفة السارد  
الإيديولوجية، 277 (هـ-97) ؛  
«أرمانس»، 199، 206 ؛ «ديبر  
شترتيني پارما» - افتتاحيتها، 48،  
والحذف، 118، والتبشير، 203-  
204؛ الإشارة إليها، 58، 250، 272  
(هـ-21)، 275 (هـ-76)؛ «لاميل»،  
256؛ «لوسيان لوين»، 137، 277  
(هـ-97)؛ «مذكرات سائح»، 99  
(هـ-117)؛ «الأحمر والأسود» -  
والإعلان، 83، والخطاب الداخلي،  
185 + 220 (هـ-13)، والشخص،  
256؛ الإشارة إليها، 272 (هـ-21).  
سترافنسكي، إيكور: «تقدیس الربيع»،  
217.

#### ف -

فوكتر، وليم: «وردة إلميلي»، 275  
(هـ-75)؛ «الصخب والعنف»، 131،  
188.  
فونطاني، بير، 173 (هـ-78)، 274  
(هـ-49).  
فورستر، إدورد موركان، 205.  
فيلدينك، هنري: تأثيه في مستدال، 118؛  
التبشير، 203؛ غايطات القارئ، 266؛  
«طوم جونز»، والمجمل، 124 (هـ-14)،  
والحذف، 118، 120، والتبشير، 199،  
208، وزمن السرد، 234 + 272  
(هـ-22).

موريك، كلود: «الصورة المكبرة»، 124  
(هـ-13).  
موريك، فرانسوا، 205، 217.  
ميشليه، جول: «تاريخ فرنسا»، 39.  
ملفل، هرمان: «تسکرات محال»، 223  
(هـ-52)؛ «موني ديك»، 199،  
255-256.  
مندلو، أ. أ.، 219 (هـ-10).  
متز، كريستيان، 93 (هـ-1)، 123  
(هـ-3).

#### ن -

نرفال، جيرار ده، 251 ؛ «بنات التار»،  
167؛ «سيلفيا»، 242، 248.

#### س -

سانت - أمان، مارك أنطوان جيرار:  
«موسى الثجي»، 231، 233، 242.  
ساروت، ناتالي، 188؛ «مارترو»، 188.  
سارتر، جان - پول، 223 (هـ-54)،  
205، 209، 217.  
سوزوكي، م.، 277 (هـ-84).  
سوفوكليس: «أوديبوس الملك»، 254.  
سكوت، ولتر: 202؛ «آيقنيز»، 271  
(هـ-9).  
سيگور، صوفيا: «مذكرات حار»، 275  
(هـ-74).  
سيمون، كلود، 233.  
سينانكور، إتيان يغير ده: «أوبرمان»،  
232، 241.  
ستدال: الوصف، 113؛ تأثيه، 113؛  
متأثراً بفيلدينك، 118 ؛ والتبشير،

فيرن، جول: «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»، 202، 203؛ «ميشيل سطر وكوف»، 224 (هـ71).  
قندريس: تعريف الصوت، 42، 228.  
فرجيليوس: «الإنيادة»، 76، 243، 245، 255.

ص -

صومير، فردن ده، 129، 130.

ق -

القديس أوغسطين: «الإعترافات»، 262.  
قيصر، كاثيوس يوليوس: «تعليقات على حرب الغال»، 200، 254.

ر -

رايبل، فولفكانك، 169 (هـ9).  
رافيل، موريس: «الفالس»، 122.  
روب - كوييه، ألان، 47، 232، 247؛  
«الغيرة»، 131، 204، 271  
(17هـ)؛ «المتلصص»، 271  
(16هـ). — أيضاً «الرواية الجديدة».  
رودجرز، ب. ج.، 128 (هـ59)، 226  
(111هـ)، 261، 265.  
رومبرك، برتيل، 200، 208، 271  
(10هـ).  
رومو، جان - جاك: «الإعترافات»،  
183؛ «هلينز الجديدة»، 241.  
روسي، جان، 222 (هـ48، 49)، 224  
(77هـ)، 238، 265، 271  
(10هـ)، 273 (هـ44).

فينيلون، فرانسوا ديه سالينيك ده لاموط، 181.

فيتزجيرالد، ف. سكوت: «كاتسي العظيم»، 256.

فيتش، ب. ت.، 271 (هـ12).  
فلوير: بروسست عن التناول الموسيقي عنده،  
165؛ بروسست عن الأسلوب رؤية  
عنده، 168؛ السارد الشفاف، 181؛  
الحوار، 194؛ التبعية، 203؛ وظائف  
السارد، 266؛ «التربية العاطفية»  
111، 223 (هـ53)، 255، 280؛  
«مدام بوفاري»، والترتيب:  
الاسترجاع الداخلي، 60، الاسترجاع  
غيري القصة، 61، الإعلان، 81-82؛  
والمدة: الوصف، 113، الإيقاع،  
120؛ والتواتر: الحكاية الترددية،  
132؛ والصيغة: التبعية، 201، 202،  
205؛ والصوت: زمن السرد، 234،  
235، الشخص، 256، 275  
(هـ75).

فرومستان، أوجين: «دومينيك»، 243.

فريدمان، ملفين، 220 (هـ19).

فريدمان، نورمان، 183، 199-200.

ف -

فاكتر، ريشارت، 164، 173 (هـ71)،  
175 (هـ94)؛ «پارسيغال»، 209،  
263؛ «خاتم نيلونك»، 160.  
فان روسوم - كيون، فرانسواز، 222  
(هـ39).  
فينيوغون، روبر، 156-159، 160،  
173 (هـ73).

والتعبير، 208؛ والمقام السري، 228؛  
وزمن السرد، 235، 238؛ والمستويات  
السردية، 243؛ والإنصاف، 246،  
247، 250؛ ووظائف السارد، 264-  
265؛ قارته الضمني، 268..

#### ت -

تاديب، جان - إيف، 95 (هـ42)، 96  
(هـ81)، 127 (هـ54)، 221 (هـ35)،  
222 (هـ50)، 225 (هـ80)، 276  
(هـ82).  
تاسو، برناردو، 243.

#### ث -

ثلاثياتيس: «ضوء كيهوطة»، 109، 242،  
269، 277 (هـ107)؛ «قصص  
نموذجية»، 137.

ريكاردو، جان، 101.  
رعون، ميشيل، 202، 216، 221  
(هـ25)، 222 (هـ39)، 225  
(هـ89).

ريشير، جاك، 209، 236، 269.

ريشار، جان - بير، 84.  
ريشاردسن، صمويل: «بامبلا أو الفضيلة  
المكافأة عليها»، 232، 241.

#### ش -

شاتوبريان، فرانسوا روني، التيكوت ده:  
«مذكرات ممّا وراء القبر»، 167.

شمالك، ريشارت، 222 (هـ39).

شانتسل، ف. ك.، 199، 200.

شبتسر، ليو، 212، 262.

شكولوفسكي، فيكتور، 167.

شعيرن، لاورنس: «تريسترام شاندي»

## ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية

أ -

مجرد من كل أصالة وقصير النظر بعض القصر. ويصير فوتر صديقه ويرقه ألبير خفية دون أن يعترض على أن يستمر في لقاء شارلوط التي صارت زوجته. هكذا يتسرب الحب، كالسم اللطيف، أكثر فأكثر دائما إلى روح العاشق عائر الحظ الذي يطمئن أن شارلوط، هي أيضا، تميل إليه بجزيرة هوى خفي. وفي إحدى المرات، كانت لديه الجرأة أن يغطيها بالقفل. ثم سرعان ما ازداد ياسا: قفي مشهد وداع محزن، انفصل عن أصدقائه، متلحرا بالسفر في رحلة قصيرة؛ ولكنه في الواقع سيتحرر بمسئسات استعارها خادمه من ألبير واضطرت شارلوط إلى أن تسلمها له بنفسها وهي ترتعش.

وقد نالت هذه الرواية نجاحا فوريا وعظيما في أوروبا كلها إلى درجة أن ناهليون، مثلا، قد حمل معه طبعة منها في أثناء حملته على مصر. لقد أتت، في عصرها، بمستجدات مذهلة. فهي في المقام الأول مرآة للحياة والأخلاق البرجوازية. حقا لقد اطلع قراء ذلك العصر على روايات وتشاردنس وضملط وروسو؛ ولكن البرجوازية الألمانية كانت مختلفة عن البرجوازيين الإنكليزيين والفرنسيين، وكانت أصغر منهما بمعنى من المعاني، لأنها كانت بعيدة عن السياسة: لقد كانت أيضا أكثر منهما بساطة وألفة. والحال أن رواية «فوتر» زاخرة بالواقعية الشعرية:

آيڤنهو (IVANHOE) [271 (9هـ)]. - تر. عربية: عبد الله محمد العمراني، دار الثقافة، بيروت، 1963.

آلام الضرع (SOUFRANCES DE L'IN- VENTEUR) [60-61، 71، 74، 127 (55هـ)] (- الأوهام المفقودة).

آلام الفتى فوتر (DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS) [241]. عمل أدبي لقولفكانك كوته\* (1749-1832)؛ صدرت طبعته الأولى عام 1774، وتلتها عام 1782 طبعة منقحة نقلت إلينا العمل في شكله الحالي. ورواية «آلام فوتر» رواية ترسلية على طريقة رواية «هولمز الجديدة» (- «جوليا أوهلينز الجديدة») لروسو، ولكن رسائل البطل لا توجه هنا أبدا إلا إلى مراسيل واحد. وتختلف عنها كذلك بكون كوته قد كتبها دون أي اهتمام بلاغي أو فلسفي، في حين كان روسو مهووسا بذلك الاهتمام. ومدارها أبسط المدارات، وهو أن فوتر يصل إلى مدينة صغيرة، ويتعارف فيها مع شارلوط ويعلم متأخرا جدا أنه قد أحبها حبا جما، وأنها مخطوبة لألبير، الذي هو رجل مستقيم،

أدنى مظاهرها، حتى عن طريق الواقعة الخارجية أو زاوية النظر. والقسم الأول من الكتاب، الذي يبين الإجلال الذي يضمه كوته الشاب للفن الوصفي الهوميري، هذا القسم غزلية حقيقية بوصفها للطبيعة في فصل الربيع ومشاهد ذات الطابع الأبوي. وفي القسم الثاني، يبدو تأثير أوسيان ظاهراً للعيان في كثير من المقاطع (كالمقطع الذي تنفجر فيه، في جو خريفي حزين، العاصفة الرهيبية التي تعلن المأساة الختامية). ثم إن هذه الرواية كلها تخلف انطباعاً بأنها قد عشت، لأن الشخصيات الرئيسية قد استُمدت من الواقع. فليست لوطه غير شارلوط بوف التي كلف بها كوته في ربيع عام 1772 وصيفه، اللذين قضاهما في فُتسلاخ؛ وليس ألبير سوى ي. - ك. كريستيان كشتنغ، خطيبها؛ وقد تزوجا عام 1773. وتشكل رسائل كوته إلى لوطه وكشتنغ، ويوميات كشتنغ، والاعترافات الترسلية الطويلة التي وجهها إلى أصدقاء آخرين، تشكل، لدراسة ما قد يمكن تسميته عنصر «الشعر والحقيقة» في رواية «فوتو»، مجموعة من الوثائق موحية جداً وربما فريدة في التاريخ الأدبي. لقد صور كوته، في هذه الرواية، مغامرته الغرامية التي تكاد لا تستتر، منذ اللحظة الفاتنة التي تولدت شرارتها حتى اللحظة المأساوية للانفصال المحتوم والمؤلم. ثم عندما كان بعيداً عن فُتسلاخ، وقد انشغل بتحرير عمله، كان كشتنغ مرة أخرى هو الذي بعث له بعرض عن انتحار الدبلوماسي الشاب جيمروزالم (بتاريخ 30 أكتوبر 1772)، الذي أوحى للشاعر النهاية

فمن طريقها، تلج حميمية العالم البرجوازي الألماني. ولا تصلح طبقتا المجتمع الأخرنان (وأعني طبقة النبلاء وطبقة الغوغاء) إلا لتأطير هذا الجو وإبرازه أحسن ما يكون الإبراز. ثم إنها رواية الحب بل رواية الرغبة في الحب؛ فقلب البطل لا يعرف أي كايح يكبح جماحه، حتى أن كل شعور يتولد في نفسه يصير هوى مضنيا في الحال. وهذا العمل الأدبي لا يتضرر من ضحالة الموضوع ولا من الطهارة التي تُكتشف في روح الشخصيات الرئيسية الثلاث: فتحليل العواطف التي درسها كوته لا يعاني البتة من هذه الضحالة والطهارة، لأنه يكشف لنا، في هذا المونولوج الترسل الطويل، عن خفايا القلب البشري وردود فعله التي لم يكن أحد قد درسها حتى ذلك الحين. وأخيراً، فإن فوتو يُجَلُّ الطبيعة؛ وشارلوط، التي لا تستطيع أن تتطلق وتسكن روحه المعذبة، تجعله أكثر إحساساً بشاعرية العالم المحيط به. وهذا العشق مختلف عن عشق شخصيات روسو وعن أفكاره في السلام والطبيعة الطبيعية: ففي تأمل الطبيعة، تجد مشاعر فوتو أصدقاء مقلقة لا حد لها ولا حصر. هكذا صهر هذا العمل في البوتقة الكوتية (نسبة إلى كوته)، كل العناصر التي كان التيار الأدبي الألماني «*Sturm und Drang*» يستشعرها؛ لقد منح هذه العناصر الحياة وقوة شعرية، ونقلها من اللاواقع إلى الواقع النفسي، ودشن الرواية الحديثة ووضع أسس الرومنسية، معرباً المشاعر الباطنية. فنفس البطل تُفحص بتضلع يجعل كل شيء يتضافر في كشف

أبيل ماكوتش، على التخلص من قيوده)، في وسط عائلي أعلى من وسطه هو.

يتردد فيليب بيربب المشهور باسم بيب على سبيل التصغير، وهو ابن القرية الذي ربه أخته الشرسة، زوجة الحداد بيب (دُجو) كارجري اللطيف المرح، يتردد على بيت الأنسة هافيشام، نصف الحماة، التي هجرها زوجها في ليلة عرسها بالذات. ولكي تنتقم الأنسة هافيشام من الرجال، فإنها تعلم الفتاة إستيلاً أن تسخر جمالها وسيلةً لتعذيب الجنس الذي تكرهه. يُعزَّم بيب باستيلاً ويطمع في أن يكون من النبلاء، لأن محسناً غامضاً يقلم المال اللاتم لتربيته، وسيملك في يوم من الأيام ثروة هائلة. يذهب إلى لندن، محتقراً الوسط المتواضع الذي عاش فيه حتى ذلك الحين. وعندها يتعرف على المحسن المجهول الذي لم يكن سوى المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب من السجن، وإذا الآمال العريضة تلاشي. وتتزوج إستيلاً عدو، بنتي دُرومل، الذي يسيء معاملتها. وأما بيب، الذي علمته الشدة، فقد انتبه إلى كرامة هذه الحياة المتواضعة التي احتقرها ويعود إلى حدّاده.

ويلتحق في نهاية المطاف باستيلاً، التي مسحها التجربة دروساً مبرّمة. ولن تكون للرواية نهاية مفرحة: فقد كان على إستيلاً، بنت ماكوتش المفترضة، أن تسبب الخراب لبيب، لكن ديكنز عمل بنصيحة إدورد بلور - ليتون (1803-1837) فعُدل نهايتها. إن الحوادث الميلودرامية حدّاً وفيرة؛ لكن الرواية لم تكن تستطيع أن تبدأ بطريقة أكثر توفيقاً وأكثر إيجاءً إلا بالشهد المريع

المأساوية في الرواية. وتبدو تفاصيل أخرى في حياة المؤلف الخاصة ذات صدق في رواية «قُوتر»، كصداقته مع ماكسيميليان لازوش برينطانو. وكان كُوته نفسه قد بعث نسخة من روايته إلى لوطه، فأكد في رسالة - بلغة يستشف منها هواه القديم - أنها تتصل بالدواعي العاطفية التي كانت قد دفعته إلى الكتابة. وهكذا تلقت «حسامية» القرن 18 الشهيرة من يدي كُوته أوضح تجسيد لها، بهذا العمل الأدبي الذي كان يمكنها أن تتعرف فيه نفسها في الحال. وقد تعدى تأثير رواية «قُوتر» عالم الغنائية الخالصة: فهو لم يخلق لغة شعرية جديدة فحسب، بل ألهم الدرجة ونفذ إلى واقع الحياة نفسه. لقد عايش المؤلف انتحار العديد من الفتيان (الذين شجعتهم قراءة كتابه نوعاً ما على وضع حدّ لتعاستهم الغرامية)، مما حدا به إلى أن يسدي نصيحة على لسان قُوتر، في شعر كتبه عام 1775 (عن «آلام الفتى قُوتر»)، وهذه النصيحة هي: «كن رجلاً، ولا تحذ حنوي!». - تر. عربية: أحمد حسن الزيات، دار الكاتب العربي، د.ت.

الآمال العريضة (GREAT EXPECTATIONS) [199]. رواية للكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز\* (1812 - 1870)، صدرت على دفعات في جريدة «على مدار السنة» (All The Year Round) في 1860/1861، ونُشرت في مجلد عام 1861. وهي قصة فيليب، أحد أطفال الشعب، يُربى بفضل ظرف استثنائي (فقد ساعد، وهو صغير، محكوماً بالأشغال الشاقة هارباً، هو

قمة الأب لاشيز: «جاء دورنا الآن»، ثم يذهب لتناول العشاء عند عشيقته. وتتجذر الرواية في مأوى عائلي برجوازي في الحي اللاتيني: مأوى فوكير للعجزة، الذي لا ينساه كل أولئك الذين دخلوا إليه على أثر الروائي، وتنسّموا روائحه، وجلسوا إلى مائدة ضيافته. هناك، يلتقي أكثر أنماط البشر إدهاشاً: راسينيّاك الشاب، النازح من بيريكور مسقط رأسه والآتي لغزو باريس؛ الأب كوريو، العجوز الذي يتجرّد رويداً رويداً من أملاكه ليفيد بها أبنتيه، أفاستازيا ده ريسطو ودلفين ده نوسينكن؛ فوطران، وهو شخصية غامضة أخضعت راسينيّاك لسلطتها وأفادته بالتجربة الرهيبة التي اكتسبها عن الناس. ويصير راسينيّاك عشيق دلفين، فيرى الأب كوريو ينهار تمام الانهيار بسبب الحب الأبوي ويموت وحيداً، وقد هجرته ابنتاه. ويكشف فوطران ويُقبض عليه بصفته محكوماً عليه سابقاً بالأشغال الشاقة هرب من السجن. وقبل أن يُقبض عليه، يظهر كراهيته للمجتمع، وتساهم مأساة أخرى، تجري وقائعها خارج مأوى فوكير، تساهم هي أيضاً، في تنوير راسينيّاك: إنها قصة السيدة ده بوسيان، التي يهجرها عشيقها فتهاجر بعد أن تقيم حفلة راقصة تأتي باريس كلها لتشاهد مأساتها. - تر. عربية: نخبة من الأساتذة، دار القلم، بيروت، د.ت.

ابن العمّ پون (LE COUSIN PONS) [202]. رواية لأونوريه ده بلزاك [1799-1850]، نُشرت عام 1847. وهي قبل كل شيء تصوير لهوس معين،

لظهور المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب في المقبرة المهجورة، التي يكي فيها يبيب اليتيم ويحلم. وتنم رواية «الآمال العريضة» عن الحيوية نفسها، والتلقائية نفسها التي تنم عنها الرواية السيرية الذاتية التي كتبت قبل ذلك بحوالي عشر سنوات، وأعني رواية «ديفيد كورفيلد». إن ديككنز يدرس في روايته هذه نمو شخصية وحيدة دراسة معمقة. وأسلوبه خال هنا من إهماله المعتاد؛ فهو على العكس من ذلك ينم في المقاطع السردية والوصفية كما في الحوارات، عن مهارة لافتة للنظر.

الأب كوريو (LE PÈRE GORIOT) [113، 228، 234]. رواية لأونوريه ده بلزاك (1799-1850)، من العسير تحديد مدارها بدقة. «إنسان طيب - يقيم في مأوى عجزة برجوازي وله إيراد بقيمة 600 فرنك - يجرد من ثروته من أجل فتاتيه اللتين تملكان معاً إيراداً يقدر بحوالي 50.000 فرنك ويموت ميتة كلب»: تلك هي المعلومات التي يمكن قراءتها في مذكّرة بلزاك، والتي تتضمن بذرة رواية «الأب كوريو». لكن المأساة تُعدّل كلما ازدادت تغلّواً، إلى حدّ أنه يتفق الفراء اليوم في عدم تعرّفهم، في احتضار الأب كوريو، مدار العمل الأدبي الجوهري. فما هو إذن هذا المدار؟ إنه «التربية العاطفية» لشاب ريفي في باريس. إنه أطلاع أوجين ده راسينيّاك على المدينة والحياة والمجتمع والناس. وفي نهاية الرواية، تنتهي هذه التربية، وقد صار رجلاً أنضجته تجربة مبكرة، رجل يهتف متأملاً المدينة من



جعلها، على الإجمال، تكتسب سلطة تتجاوز كثيراً وضعها الدنيء، حتى أننا لم نعد نبتين سوى عوامل القدر. وهذه الإضاءة الغدّة تضفي على الحكاية طابعاً لا يُنسى.

أدولف (ADOLPHE) [199].

أوبرمان (OBERMANN) [232، 241]. رواية لـ إتيان يفيّر ده سينانكور\* (1770-1846). لم يفتن لها أحدٌ عند صدورها (1804)، ولم تجد جمهورها إلا مع العصر الرومنسي، خصوصاً بعد التقرّظ الذي قرظها به سانت - بولف عند موت مؤلفها. إن هذا العمل الأدبي الغارق في ذلك الجو الكيب والفيض العاطفي الذي يصدر جزئياً عن تأثير روسو، إن هذا العمل الأدبي ذو لهجة تقرّبه من كتاب «عطا الله» وكتاب «رونيه» لـ شاتوبريان. وهو ينتمي، بمادته بالذات، الناشئة من أوصاف للطبيعة وأحلام حنينية وحزينة أمام الواقع، ينتمي إلى اليوميات الشخصية أكثر منه إلى الرواية، مهما كانت حيكته ضعيفة، تلك الحكبة المؤلفة من اعترافات وتحسرات ترتبط بحالات البطل النفسية أكثر مما ترتبط بأحداث معينة. وتدور الرواية حول شاب لا يعرف من يكون، ولا ما يحب، ويتأوه بلا سبب، ويرغب دون موضوع ولا يرى شيئاً غير أنه ليس في محله، وأنه يتسكع، إجمالاً، في الفراغ وفي فوضى من الملل، لا تنتهي. ويؤكد المؤلف نفسه أن ماهية عمله الأدبي تكمن برمتها في لوحات الطبيعة تلك المطبوعة بطابع الحزن، في مناجاة الشاب العاطفية

تصوير بريء جداً في حدّ ذاته، ولكن المؤلف يصيّر بلا سند تقريباً، بكل السواد الذي يوطّره به : إستمعوا إلى عالم يجد فيه المرء كل أنواع الغدر التي تبدو النفس البشرية مهتأة لها. فجون رجل مقدم ينفق إيراداته الهزيلة في جمع اللوحات وكل أصناف الأشياء الفنية. أما أقرباؤه الأثرياء، والذين يعتبرونه طفلياً، فيحتقرونه أشد الاحتقار. وذلك إلى أن يعلم كل الناس يوماً أن مجموعته المضحكة تقدّر بمليون فرنك. وحينها تُلعب، حول الرجل المسكين، الذي سقط مريضاً، أشأم ملهاة يمكن تخيلها. ذلك بأن جون تحاصره أسرته من جهة، ويدافع عنه بضراوة من جهة أخرى حفنة من ذوي العاهات الذين يعثون على التقرّز كغيرهم، والذين ينوون منع الكنز من الخروج من المنزل ؛ وهؤلاء هم المرأة البوابة التي تغذي جون بحسرات مُقرّزة، ومحبه، وبائع خردوات، ويهودي عجوز، وأخيراً رجل قانون عديم الاستقامة. وبما أن المحتضر لا يملك رداً لدسائسهم، فإنه يسلم ثروته لصديق له، وهو موسيقار قديم اسمه شهوكه. وهو جهد لا طائل تحته، لأن هذا الأخير، الذي لا قبل له بتجارة السقط، يجرده كل هؤلاء الناس وهو مستسلم لهم سذاجة. وعندما يفتح له جون عينيه، يكون قد فات الأوان. ويسلم الروح وهو يشهد ذهاب ثرواته، بينما يتلقى شهوكه الصدقة على شكل إيراد ضئيل مدى الحياة. تلك هي الصورة الأخلاقية التي تتضمنها هذه الرواية. وهي صورة لم يلفها أي بصيص أمل، والحق يقال. ولكن بلزّاك مستبصر عظيم، ولذلك أبرز شخصياته إبرازاً

كِرَانْدِي، و أعني أوجيني الصغيرة، وهي فتاة ذات جمال رائع وروح نبيلة رقيقة، تتصارع حولها مطاعم ودسائسُ العائلتين البرجوازيّتين الكبيرتين في المدينة، وهما آل كريسو وآل دي كراسان، اللتان تأملان أن تتحدا عن طريق الزواج بالورثة واسعة الثراء. وفي مساء عيد ميلاد أوجيني بالذات، وهي مناسبة عيد صغير في بيت آل كِرَانْدِي، يصل على حين غرة شارل كِرَانْدِي، وهو شاب باريسى ترى في البذخ والرفاهة، وهو ابن أخ لكِرَانْدِي العجوز، انتحر على أثر إفلاس يقدر بأربعة ملايين . ويعلم البخيل العجوز بموت أخيه من رسالة تتوصل إليه أن يُعنى بالتصفية وأن يزود ابنه بوسائل المغامرة في بلاد الهند. وخلال الأيام القليلة التي يمضيها هذا الشاب سيء الحظ في البيت، تطلع أوجيني على حب عميق منها لابن عمها، وهو حب حقيقي عظيم، يبدو شارل، المتأثر، يشاطرها إياه. ثم يسافر الشاب، بعد أن أقسم على أن يظل وفيها لها إلى الأبد.

وهذا القسم الأول هو الأفضل : فالشخصيات لها رونق لا يُضاهى، وتتداخل الرقائع وتتطور بطريقة كلاسية، ويُدرَك حب أوجيني أخيراً بدقة ربما لم يبلغها بلزك من قبل ولا من بعد أبداً. وليست البقية إلا الخاتمة، قصة أوجيني، المتوقفة كلياً على هذه الحادثة الأولى الحاسمة التي تتعارض معها صورة البخيل الكلاسية، شخصية الأب، التي تكسي بالتدرج أهمية رهيبية. فعندما يُخبرُ الشيخ بأن ابنته قد عهدت لابن عمها، عند سفره، في الكنز الصغير ك

تلك وتصريحاته تلك بالحب لأمثاله، التي يصرح بها في الوقت الذي يهرب ليحلم بإنسانية أفضل. إن حياة التشرد المنعزلة التي عاشها سينانكور طويلاً في سويسرا، وخصوصاً في فيريرك ليعود إلى فرنسا في عهد حكومة المديرين، إن هذه الحياة تؤصل تلك الاعترافات، التي تنتمي إلى كتابه «هواجس عن طبيعة الإنسان البدائية» أكثر مما تتلاءم مع المتطلبات البانية للرواية. ويصفته تلميذاً لروسو وفرناردان ده سان - بيتر، فإنه يروق له أن ييوح بالرغبة في الهدوء والفناء، تلك الرغبة التي يثيرها في نفسه منظر الرعاة في غزلات في جبال الألب والمناظر الطبيعية الشاسعة التي يمكن الروح أمامها أن تركز لأحلامها. إن المجتمع، المهيب كشر وإفقار لهذا الشعور بالإنسجام الذي يحمله كل واحد في أعماق قلبه، لابد له، في المستقبل، من أن يتطهر ويميل إلى سعادة أسمى. وهذه الطريقة فقط سيكون الناس أفضل حقاً.

أوجيني كِرَانْدِي (EUGENIE GRANDET) [132، 137، 234]. رواية لأولوبه ده بلزك\* (1799-1850)، نشرت. حوالي سنة 1833. وهي أولى كتبه الضخمة، ويقول البعض إنها رائعة. في مدينة سومور، جمع الأب كوربو المدهش، وهو صانع براميل سابق، جمع بفضل سلسلة من المضاربات الموقفة ثروة وسّعها ببخل بطولي شرس. ويُنقل القاريء إلى وسط العائلة، التي تضم الخادمة المخلصة نافون؛ وزوجة كِرَانْدِي، وهي امرأة لا إرادة لها؛ وبنات

الشخصية التي رسمها هذا المبدع العبقري. ويبدو الأسلوب هنا متحرراً، نفاذاً وأقل دقة وتقللاً منه في أعمال أدبية أخرى لهذا الروائي نفسه : فليست هناك استطرادات أخلاقية طويلة، تلك الاستطرادات التي إذا أضفت على بعض أعماله الأدبية أهمية حقيقية، فإنها غالباً ما تعكر صفاء أسلوبه. - تر. عربية : سلسلة روايات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.

أوديبوس الملك ( Oedipus tyrannos ) [254]. - تر. عربية : أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة. د.ت.

الأوديسة ( Odysssea ) : وتعريف الحكاية، 37-38؛ السعة والمدي، 59؛ الإسترجاع الخارجى، 60؛ مستوى الحكاية، 60؛ الإسترجاع الجزئى والكامل، 70-71؛ الموصل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛ الإشارة إليها، 41، 59، 180، 229، 230، 243، 244، 258. - تر. عربية : أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.2، 1977-1978.

الأوهام المفقودة ( LES ILLUSIONS PERDUES ) [246]. عنوان عامٌ لإحدى أهم روايات أونوريه ده بلراك ( 1799-1850 ) التي تنتمي إلى «مشاهد الحياة الريفية» ( «المهارة البشرية» ). نقد أشتمل عليها بلراك رماً طويلاً، بدءاً من 1835 حتى 1843. ويحتوي هذا العمل الأدبي ثلاث حكايات متتالية هي :

الذي كان قد أعطاه إياها، يحكم عليها بالسجن في غرفتها ولا يصالحها إلا عندما يحس بأن أجل زوجته قريب. عندها تدفعه الرحمة وأيضاً دافع المصلحة، لأنه يخشى أن تطلب أوجيني بنصيبها من الإرث الذي سيعود لها من أمها. ومع ذلك لا يتحدث عن شؤونها؛ وأما أوجيني، فإنها هي أيضاً تظل وفية لحلمها. ولا يلبث الأب كراندي، الذي ينف على الثمانين من عمره، أن يجعل ثروته الهائلة بين يدي ابنته بالتدريج؛ والآن يمكنه أن يموت (هنا تقع أشهر حداثات الرواية؛ وهي قطعة رائعة حقاً تتحدث عن موت هذا الشيخ الذي يقرر أخيراً، وهو على حافة القبر، أن يعهد بالذهب الذي بحوزته إلى ابنته، دون أن ينسى أن يقول لها : «ستعطيني كشف حساب كل شيء في الآخرة»). لكن ابن عمها يعود فجأة، وقد أثري من جديد، بعد حياة مغامرة قاسية كادت تجعله شبيهاً بعمه، فهو لم يعد يفكر بالفتاة الريفية الصغيرة التي يجهل ثروتها الهائلة ويستسلم لزواج مصلحة متواضع. أما أوجيني، التي ما زالت تحبه، فتستبدد ديون والد شارل، التي يرفض هذا الاعتراف بها، ثم ستتزوج أحد طالبي يدها المسنين في مدينة سومير، وذلك شريطة أن يكون «زواجاً شكلياً». وما أنها تصبح أرملة في سنها السادس والثلاثين، فإنها تنهي حياتها في الوحدة، وتكرس ثروتها الهائلة لأعمال خيرية. وبالرغم من أن هذا القسم ضعيف ومتسرع، فإن هذا العمل الأدبي يزرع نقوة فنية لا تصاهى : فمحصية أوجيني وشخصية أبيها تُعتبران بحق من أنجح الصور

بارجوتون، تُشجّع مواهبه الروائية والشعرية. وتفتح له صالونها الأدبي، وسرعان ما تغرم به. ويتشبه الشاب الطموح بهذا الحب. وبعد ذلك بزمان قصير، تنجح أنيس ده بارجوتون في التحرر من وصاية زوجها العجوز وتهرب مع لوسيان. وها هما في باريس معاً، وكلاهما عزم على النجاح في مهنة وأداء دور مهم في المجتمع.

وتقوم تجارب لوسيان الأولى في العاصمة مداراً لحكاية «رجل ريفي عظيم في باريس». فبينما تنفصل السيدة ده بارجوتون بسرعة عن الشاب، وهي تتدرب على الحياة المجتمعية، يعيش هذا الشاب، الذي لا موارد له، من الإعانات المالية التي يجربها له صهره دافيد، ويسعى عبثاً في البحث عن ينشر له إحدى رواياته. ويشجعه الفيلسوف المتقشف الشاب، دانييل دارتيز، بنصائحه. وسيتردد لوسيان على المذهبين الليبراليين الأقحاح المتحمسين الذين ينحلّقون حول هذا المعلم الشاب. ولكن سرعان ما يملّ هذه الحياة التي لا تحقق له الإشباع المادي الذي هو في أمس الحاجة إليه. وتدخله صداقة إتيان لوسطو إلى الأوساط الصحافية، حيث تضمن له صفاته اللامعة النجاح الأخير. وفي أثناء ذلك، يبدّل لوسيان بأسمه اسماً أكثر لمعناً هو لوسيان ريميري، ويحبّ كورالي، وهي فتاة شابة فاتنة تبادله الحب. وتدفعه أرباح سهلة إلى أن يعيش عيشة بادخة دون الاهتمام بالمستقبل. ثم تستدرجه الحاجة إلى المال والطموح، إلى التخلّي عن الأدب لأجل السياسة. ويتحوّل من رجل ليبرالي إلى رجل ملكي. ويهاجمه أصدقاؤه القدامى،

«الشاعران» (1837)، «رجل ريفي عظيم في باريس» (1839)، «إيف ودافيد» (1843). وقد أهدى مجموع هذا العمل الأدبي إلى فكتور هيغو، الذي يصرّح له بلزك قائلاً: «أود أن يساعد اسمك الظافر [م.ع. - هنا جناس بين Victor، اسم الشاعر الفرنسي الشهير وvictorieux، التي تعني ظافر أو منتصر] على ظفر هذا العمل الأدبي الذي أهديك إياه، والذي ربما أعتبوه بعضهم عملاً جريئاً مثلما هو قصة مليئة بالحقيقة». وهو عمل جريء فعلاً؛ لأن بلزك كان يهجو فيه الصحافة هجاء مقذعاً.

وتجري أحداث الحكاية الأولى في أنكوليم في عهد الإصلاح. فدافيد صيشار، الذي هو أب نيكولا - وهو طابع وشخصية غريبة - ذكي وأمي وسكير، تلميذ لحديدرو. ويتمتع بعقيدة العلماء وروحهم. وصديقه مثقف شاب، وسيم جداً ومغامر جداً هو: لوسيان شارضون. ويعزّي كل منهما الآخر على بؤسه، وهما يحلمان، كلّ على طريقته، بمستقبل باهر. ويترك والد دافيد مطبعتة لابنه، ولكن في أوضاع مالية مزرية إلى درجة أن الخراب كان يحدق بالابن. ويواجه دافيد بشجاعة الوضع الميؤوس منه تقريباً الذي يوجد فيه، وكان له في المرأة الشابة التي تزوّج بها لتوه، وأسمها إيف شاردون، وهي أخت لوسيان، كان له فيها سند قويّ فطِنَ متفهم. ويبحث دافيد صيشار، بحماس، عن طريقة جديدة لصنع الورق، طريقة يمكن أن تتورّ الصناعة. أما لوسيان، فيلتقي بامرأة شابة، هي أنيس ده

صيشار من عقد اتفاق مع دائنيه ومع الأخوين كوانتي، الذين سيستغلون اختراعه الشهير. وهكذا توصل العالم الساذج إلى أن يعيش في يسر وهذوء.

ولعل هذه الرواية من أفضل الروايات التي كتبها بلزك. ويُعثر فيها على عدد كبير جداً من شخصيات مطوّلة «الملهات البشرية». ويتبدّى انعقاد علاقات جديدة فيما بينها. ويقود بلزك بمهارة مذهلة كلّ هذا العالم ويحلّ المغامرات المتعددة لكل منها، دون أن ينسى نسج عمله الأدبي وحبكه الرئيسية؛ إنه يراكم الانقلابات والحوادث المفاجئة من غير أن يضجر قارئه. وبالرغم من طول الرواية (وهي من أضخم روايات المؤلف)، فإن الاهتمام لا يضعف أبداً، ويدعمه دائماً تنوع الشخصيات والأوضاع، ولمسات واقعية قويّة، دقيقة كوثيقة، تساهم في منحها مظهر الحياة المعقد والعصري. وهذا العمل الأدبي غنيّ من حيث الحكيم المقتضية والمفارقات اللامعة، ولكنه غنيّ أيضاً بالتأملات العميقة في الجتمع وحفاياه، والتي يربح فيها بلزك. وهو يعرف كيف يكون بسيطاً ومؤثراً عندما يحكي لنا غراميات دافيد وإيث، بالرغم من الصعوبات التي يجتازانها ويتقاسمانها. وشخصية الأب العجوز، نيكولا صيشار، من مخلوقات عمله الأدبي الأكثر إثارة وصدقاً. وأخيراً، إن تصوّر الانعطافات المتتابعة لـلوسيان ده وميري الألعي الجذاب، الذي مرّنه ضعفه وابتذاله، هو من التوفيق بحيث تعيش هذه الشخصية حياة مستقلة، وتعلن نهاية الرواية رواية أخرى، نعتز

ولا يسانده أصدقاؤه الجدد، فيتعرّض لسلسلة من النكبات. وينهار تماماً، ويتلقى لطمة أخرى من يد القدر، هي موت كورالي. وممرض ويهين عزمه، ولا يبقى في كنانته إلّا سهم واحد، هو العودة إلى أنكوليم طلباً للمساعدة من صهره المخلص الوفي. ولكنه يجد هناك دافيد صيشار في وضع ميؤوس منه.

وهنا تبدأ الحكاية الثالثة: «إيث ودافيد». فالطابع متأكد الآن من نجاح آخرّاعه؛ ولكن منافسيه، وهما الأخوان كوانتي، يذلان كل ما في وسعهما ليحوّلا لصالحهما كل الأعمال التي أنجزها بنفسه في مطبعتيه. ويثقل كاهله بالديون، فيقدم للعدالة ويترجّح به في السجن بسبب تهوّر خطير ارتكبه لوسيان. ولا يتحمل لوسيان هذه المصيبة الأخيرة فيقرر الانتحار. وفي طريقه إلى الغرق، يلتقي بقسيس غريب هو كارلوس هيريرا، الذي يقول إنه كاهن قانوني إسباني كلّفته حكومته مهمة سرّية في فرنسا. وهذا الشخص الغريب ليس إلّا مجرماً هرب من سجن الأشغال الشاقة، هو قوطران. ويتبنّى لوسيان ويعيد إليه حب الحياة، واعداء إياه بأن ينصروا على هذا العالم الذي دمّره ونبده. وفي مقابل نصائحه، التي هي كلبية جدّاً، وقدر مالي معيّن، منحه عهداً بالتحالف معه؛ ولكن لابد من أن يعده لوسيان بخضوع كامل، وآلا يعود غير أداة بين يديه. وفي الحال، يبعث وميري إلى صهره بالبلغ المالي الضروري لإطلاق سراحه، ويعود إلى باريس، صحة شريكه الشيطاني. وفي هذه الأثناء، تمكن دافيد

فيها أيضاً على شخصية قوطران المحزنة، ألا وهي رواية «أبهة المومسات زبؤسهن».

أحاديث رسام (PROPOS DE PEINTRE) [226 (هـ 113)].

الأحمر والأسود (LE ROUGE ET LE NOIR) [83، 220 (هـ 13)، 256، 272 (هـ 21)]. رواية لستندال\* (هنري بيل، 1783-1842)، نُشرت في نوفمبر 1830. ولعل المؤلف تصور فكرة هذه الرواية عام 1828، وذلك حسب إشارات لستندال نفسه، - ولو أنه يزعم في إشعار رواية «الأحمر والأسود» أنه كتب روايته عام 1827. أما الحكمة بمعناها الحصري، فقد آستمدّها من الواقع. فقد كان لستندال قارئاً متحمساً لـ «جريدة المحاكم»؛ ووجد في أعدادها من 28 إلى 31 دجنبر 1827 عرض دعوى كانت في طور المحاكمة، في محكمة الجنايات في ليزير، أي في بلده الأصلي. وإليكّم الحدث الذي سبب هذه الدعوى: ينال أنطوان بيرتييه، وهو ابن صانعٍ تقليديين متواضعين، ينال منذ وقت مبكر حظوة خوريّه لذكائه الحاد. فيدخله إلى المدرسة الإكليريكية، التي سرعان ما يغادرها لأسباب صحية. وعندها يصير مؤدّباً لأبناء شخص اسمه السيد ميشو وبعد قليل عشيق ربة البيت. ثم يدخل إلى مدرسة إكليريكية أخرى، هي مدرسة كرونويل الإكليريكية الكبرى هذه المرة، ولا يبقى فيها أكثر من بقاته في الأولى. وحينها يجد بيرتييه من جديد منصب مؤدّب عند السيد ده كوردون.

ولكن سرعان ما يُكتشف أن له علاقة غرامية بأبنة أهل البيت. ويطرده، ولا يعرف لنفسه مصيراً، ويثور لكونه لم يستطع أن يكون حتى الآن غير خادم منزلي، فيصمم على الانتقام. فيطلق على السيدة ميشو رصاصة من مسدّس في كنيسة قريته الأصلية، بينما كان الخوري الذي أحسن إليه سابقاً يحتفل بالقدّاس. ويمثل أمام محكمة الجنايات في دجنبر، ويحكم عليه بالإعدام وينفذ فيه هذا الحكم فعلاً بتاريخ 23 فبراير 1828. وكان يبلغ من العمر 25 سنة. تلك كانت القصة التي سكنت لستندال والتي لن يكاد يعدّها وهو يكتب روايته. ومن ثم تبدو رواية «جوليان» - وهذا هو الاسم الذي أطلقه عليها آنذاك - تبدو وكأنّها بُدّئت عام 1828 - 1829. وترك لستندال المخطوطة تستريح، كعادته، لكي يكتب «نزهات في روما». وقد أمكنه أن يستأنف ملف «جوليان» في يناير 1830؛ ولكنه كان عليه أن يشتغل سريعاً جداً ما دام قد أبرم عقداً مع الناشر لوفاثاسور منذ أبريل 1830. وبدأ السحب منذ شهر ماي، ومع ذلك لم ينته إلا في شهر نونبر. ومرة أخرى لم يكن لستندال بنفسه هو الذي أعاد قراءة التجارب المطبعية الأخيرة: فقد عُيّن قنصلاً على أثر ثورة يوليو، في ترويسست، فكان يستعدّ للسفر ولم يبال البتة بما قد يحدث لكتابه.

وكان العنوان الذي قرّر عليه قراره في النهاية هو «الأحمر والأسود». وقد كتب النقاد كثيراً وبراعة شديدة عن دلالة هاتين الكلمتين. ولعله يجب أن نتبين فيهما رمز

لا يصلح جسمانياً للأعمال الشاقة، فإنه قد ملك كل وسائل التعلم : فقد استفسر الشيوخ، وأعطاه الجميع دروساً ؛ وعلى الخصوص قرأ وكان كتابه النموذجي هو «مذكرات القديسة هيلانة». والحال أن السيد ده رينال، يقرر: بدافع الفخفخة، أن يتخذ صوريل الشاب، الذي خرج من المدرسة الإكليريكية، مؤدباً لأطفاله. أما الفتى، الذي كانت طفولته متسمة بلقاءاته مع الجنود السابريولوية وإعجابه بسامبراطور. - الأمر الذي كان قد سؤل له أن ينخرط في الجيش. - ثم خضع للرهبنة، بعد أن رأى السلطة تؤول إلى الكهنة، أما هذا الفتى فيتبين في وضعه الجديد مناسبة للتردد على العالم الجميل وشق طريقه فيه. ومن يدري ؟ وقد جعل خجله الشديد وحداثة سنّه، جعلاً السيدة ده رينال، ذات الحس البالغ والعواطف الجياشة، جعلاًها تعامله على الفور بتسامح كبير. أما جوليان الذي لم يعرف امرأة قط، وخصوصاً لم يدن قط من امرأة من هذه المرتبة المجتمعية، فقد أنبهر وفتن بها. ومع ذلك، فإنها عندما أرادت أن تسلمه هدية برعونة، أظهر كبرياء نفوراً أدهش السيدة ده رينال إدهاشاً لذيلاً. وتغرم بجوليان دون أن تحس بذلك ولا أن تعلمه هي نفسها ؛ ويكشف لها حادث صغير مشاعر الفتى ؛ وهذا الحادث هو أن هذا الأخير يرفض بعنف تقرب إليزا وصيفة السيدة ده رينال، التي تريد أن تتزوج منه ؛ ثم يشعل سوء فهم نار الغيرة في قلب المرأة الشابة. وتثور ثائرته بسبب كلام جارج من السيد

الطريقين اللتين كان يمكن أن تفتحا أمام مزاج كمزاج جوليان صوريل : الجيش، الذي أستطاع أن يحقق فيه آماله، والذي أغلق في وجهه منذ سقوط الإمبراطور ؛ والإكليروس، الذي كان عليه أن يخضع له، لو شاء أن يؤدي في مجتمع عهد الإصلاح، دوراً منعه منه تواضع أصله في كل موقع آخر. ويعتمد هذا التأويل جزئياً على أن مستدال كان قد فُكر لرواية «لوسيان لوين»\* أيضاً في ألوان يرمز بها إلى مختلف مهام بطله (اللون القطيقي واللون الأسود) أو إلى تعارض الأفكار السياسية لشخصياته الرئيسية (الأحمر والأبيض). ولكن السيد بير مارتينو ينبه على أمر مهم، وهو أن الأحمر والأسود قد يكون تلميحاً إلى الثوليت ؛ فلعبة القمار هذه هي التي يرجع إليها عنوانا كتابين إنكليزيين معاصرين استطاع مستدال أن يعرفهما فعلاً. وتضم رواية «الأحمر والأسود». إخبارية 1830»، تضم في مقبستها ما يلي : «الحقيقة، الحقيقة المرة. ضابطون». وعلى الفور، يضع مستدال، في بضعة ملامح محددة، الديكور، الجغرافي أولاً (إنها مدينة فيرير سور له دوپ)، ولكنه ديكور مجتمعي وسياسي على الخصوص. ومع الصورة الشخصية لصوريل المعجوز، النشار، والسيد ده رينال، العمدة، والخوري شيلان، الرجل التزيه والشريف الذي تهدده الـ«أبرشية»، واستحضار المنافسات الريفية، يحدد لنا مستدال الجو الذي تكون فيه بطله. فجوليان، ثالث أبناء صوريل المعجوز، ليس كأخويه حطاباً جبّاراً : فما أن جوليان

ده رينال، وبسبب موقف زوجته الذي يسيء جوليان تأويله : يُزاد راتبه، ولكنه يرفض اقتراح أحد أصدقائه بالاشتراك معه في تجارة. فهو لا يريد موارد ضئيلة، إنه يبلغ من العمر تسع عشرة سنة ؛ وفي هذا السن، كان بونايرت قد بدأ حياته العملية، ولابد له من أن يتدارك تأخره. وصار جوليان رجلاً مواكباً للذوق العصر، في فُيرير ؛ ولكن علاقاته بالسيدة ده رينال لم تفت المدينة الصغيرة أليقظي على الدوام فيتلقى السيد ده رينال رسالة مجهولة تحكي له عن حظه العاثر. ومع أن رينال لا يصدق هذه الشائعات، فإنه يعتقد أنه سيكون من المناسب الانفصال عن جوليان : فزوجته نفسها تقنعه بضرورة ذلك، لأنها بدأت تشعر بالخوف، وترى نفسها هالكة، ويبعث الخوري شيلان بجوليان إلى المدرسة الإكليريكية الكبرى في بيزانسون. ولكن قبل أن يسافر، يزور المرأة الشابة خفية. وتكون هذه المرأة من التأثير ومن الحزن بحيث تبدو له فاترة ويظن أنها لم تعد تحبه. وفي بيزانسون يغمى على جوليان، وقد أفرغه استقبال مدير المدرسة الإكليريكية، الأب بيرار. ويبدأ رويداً، يتعود بمحلى ومراوغة حياته الجديدة المشحونة بالإهانات. ويجد نفسه مورطاً برغم أنفه، في دسائس سستندرج الأب بيرار إلى إسداء خدمات جُلَى إلى سيد إقطاعي حر كبير، هو المركز ده لاملول، الذي يقيم في پاريز. ويستدعي المركز إليها الأب ويتخذ جوليان كاتبه الخاص بتوصية من هذا الأب. ويقوم جوليان بزيارة وداع جديدة للسيدة ده

رينال ؛ وبعد أن تصدّ الفتى في بادئ الأمر، تستسلم له وتجنّبه يوماً كاملاً في غرفتها. ويكاد هذا الطيش ينتهي نهاية سيئة لولا أن أفلت جوليان بأعجوبة من الطلقات النارية. وفي پاريز، يفلح في التحكم في أعصابه ؛ فمع أنه حساس جداً على الدوام، فإنه يتمكن من جعل الناس يعتبرونه بارد الطبع. وتجلب له روحه وذكاءه وثقافته وطبعه، تجلب له سريعاً تقدير المركز\* وعطفه ؛ وتمنحه سلسلة من الأحداث (ومن بينها مبارزة)، تمنحه مكانة في المجتمع. وتغيّر عبقريته الغامضة ورباطة جأشه الظاهرة، تحيّران المجتمع الأرستقراطي الذي يعيش فيه. ويفقد عليه المركز فضله ويوشحه بوسام، وعندما يحكي الناس - عن غير علم من جوليان - أن جوليان هو ابن زنى شخصية كبيرة، هي صديق المركز، فإن هذا المركز يقبل اللعبة. فالطبع النفور والنشيط لسجوليان يتحكما بقوة في الحمول الأنيق للشباب الذين يحيطون به، إلى حدّ أن ابنة المركز، ماتيلدا ده لاملول، تهتم به. أما اللامبالاة الظاهرية التي يعاملها بها الفتى، فتحوّل هذا الفضول إلى شغف. وأما ماتيلدا، التي هي فتاة مستعلية، لا تقدّر حقاً غير قوة الطبع، فقد قررت إظهار جرأة كبرى. فاستدرجت جوليان إلى غرفتها واستسلمت له. ولم يحن هذا الأخير أي لذة من هذا الحب. ولكن عندما بدأت الفتاة، التي يستبد بها الندم والتقرّز من نفسها، عندما بدأت تكره من كان عاشقها ليلة واحدة، فإن جوليان يشعر بنار الحب يشتعل في حناياه. ويُغضبه فتور ماتيلدا، فيهم



ومنذ ذلك الحين تنصرف بشجاعة، وتكتب إلى أبيها لإطلاعه على الأمر. ويستشيط المركز غضباً، ولكنه سرعان ما يتراجع؛ ولا يدري مع ذلك أي إجراء يتخذ، ويفزع موقف ابنته. وأخيراً يصمم، فيمهر الفتى، ويغير له اسمه : فإذا جوليان يصير غنياً، نبيلًا، ملازمًا أول في الحيانة. ولا شيء يبدو الآن قادراً على الوقوف إن لم يكن في وجه سعادته، فعلى الأقل في وجه نجاحه ؛ ولكن في غضون ذلك، استعلم السيد ده لاهول، وكتب إلى السيدة ده رينال. وجواب هذه الأخيرة، الذي أملاه مرشدها، يذخر جوليان. ويكتب المركز، الذي تأكد من أن جوليان لم يسع في إغواء ماتيلدا إلا بسبب ثروتها، يكتب إلى ابنته («لا تترددي في هجران هذا النذل، وستستعيدن أباك») وألحق بهذه الكلمة رسالة السيدة ده رينال. وبمجرد ما يعلم جوليان بالأمر، يسافر إلى فينيز، ويذهب إلى الكنيسة خلال القداس، ويجلس خلف السيدة ده رينال، وعند رفع كأس القربان، يطلق عليها رصاصتين. وتحت تأثير الانفعال، يتصرف جوليان بهلوه ؛ ويكتب من سجنه إلى ماتيلدا : إن فكرة الموت ليست «كريمة في نظره» : فلم تكن حياته كلها غير «تحضير طويل للشقاء». ويعلم أن السيدة ده رينال لم تمت، ومع ذلك فالأمر واضح في نظره : أراد أن يقتل، ولذلك يجب أن يقتل. وتتوالى الزيارات على الفتى المحبوس : زاره أولاً راعيه، الحوري المعجوز شيلان وكانت المقابلة محزنة ؛ ثم زارته المراتان، اللتان تلهفان معا على إنقاذه. وأقامت الأنسة ده لاهول الدنيا

بقتلها. وتشتد ماتيلدا إعجاباً، فتحس هذه المرة بالغرام حقاً. ولا تدوم فرحة جوليان طويلاً، إذ يبدو أن ماتيلدا تبتعد فيشك في حبها له. ويزيد عدم خبرته بالنساء من أحزانه. ومع ذلك قررت الأنسة ده لاهول كل شيء في عقلها : ستصير زوجة جوليان، فذلك هو الوسيلة الوحيدة للتميز. لذلك عندما يحاول جوليان أن يتسلق نافذتها من جديد، فإنها تستقبله أحسن استقبال : إنها السعادة الكاملة. ولكن ذلك لا يدوم إلا قليلاً : إذ يفترقه حادث تافه في التعاسة من جديد، ولا يتبين في ماتيلدا بعد ذلك غير كبرياء فظيع.

عندما تبعده مهمة غريبة بعض الوقت عن قصر ده لاهول : يتخذ مبعوثاً لدى شخصية كبيرة تقيم في الخارج، من قبل مؤامرة تجمع أرفع شخصيات دولة فرنسا وكنيستها. وفي أثناء هذه المهمة السرية، يتلقى جوليان الذي يكاد يستسلم لدسائس من لهم المصلحة في إفشاله، يتلقى في ستراسبورج النصائح من صديق له يلتقي به صدفة. وعند العودة إلى باريس، أخذ، حسب نصائحه، في مغازلة شخصية مرموقة جداً، هي المارشال ده فيرفاك، التي يمسك عمها، الأسقف، قائمة الأرباح، أي يتصرف في كل النفقات الكنسية للمملكة. وتبين ماتيلدا هذه الدسيسة ؛ ها هي متوسلة، مستعدة للهروب مع هذا السكرتير الصغير. أما جوليان، فيوقف تصرفها ببرود ؛ وما يجب فعله، هو «تخفيفه» ؛ ف«لن يخضع العدو إلا بقدر ما سأخيفه، وحينها لن يجرؤ على احتقاري». تكتشف ماتيلدا أنها حبلى ؛

لرغبته. وتجدد ماتيلدا ألبادرا التي قامت بها الملكة مركريت ده نافار، نحو أحد أسلافها، الذي كان عشيقها ومات مقطوع الرأس، فحملت رأس جوليان على ركبتيها في سيارتها، بينما تتبع الموكب الجنائزي. «لقد كانت السيدة ده رينال وفية لوعدها. فلم تسع بأي طريقة من الطرق في الانتحار؛ ولكن بعد جوليان بثلاثة أيام، ماتت وهي تحتضن أطفالها».

إن رواية «الأحمر والأسود» هي رائعة مستندال بلا منازع. فما بلغ قط مثل هذه القوة، ومثل هذا الاستخدام الكامل لوسائله الأدبية وأفكاره؛ وما غاص قط إلى هذا الحد، ويمثل هذا العمق في أغوار نفسه. ومع ذلك فهذه الرواية ليست سيوة ذاتية، وأكثر من هذا أن مستندال لم يجد نفسه قط في أوضاع مماثلة لمعظم الأوضاع التي يوجد فيها بطله. إن جوليان صوريل هو مستندال كلفاريس ضيل ضونكو\* (→ رواية «دير شترزي پارما») ولوسيان لوين\*، بل كمتيلدا ده لاملول\* وكلاميل\*؛ إنه جوليان صوريل كما أن فلوير\* هو مدام بوكاري\*. ومع ذلك فإن طبع جوليان وثيق الارتباط بشخصية مستندال العميقة: فإذا لم يعيش في الواقع الأوضاع التي يضع فيها بطله، بل التي تضعه فيها الحياة، فإنه قادر على أن يعيشها، بل يمكن القول إنه عاشها إن لم يكن في الواقع، فعلى الأقل في خياله، في فكره؛ فقبل أن يؤلف مستندال رواية «الأحمر والأسود»، فمن المؤكد - مع كل التحفظات - أنه كان، في بداية حياته المهنية وفي عهد الإصلاح من جديد، في

وأقعدتها وخططت أشد الخطط مكيافيلية لإنقاذه: فذلت وتآمرت. ولم تغفر له السيدة ده لاملول فحسب، بل أرادت أن تحصل من هيئة المحلفين على عفوها. وفي خضم هذه المساعي، يظل جوليان لا مباليا؛ لقد آستسلم تماماً. فهو يعرف أنه سيموت وألا شيء ولا أحد يستطيع إنقاذه؛ وهو لا يطلب إلا أن يُترك في هدوء. وأقر بذنبه. وفي الخفاء، مع ذلك، تفرغه فظاظة التفكيك التي تنتظر جسده. ورباطة الجأش الخارجية هذه، يديها للعيان أمام محكمة الجنايات. إن جرمته جريمة نكراء، وقد ارتكبها مع سبق الإصرار والترصد؛ وما يتبينه فيه القضاة المحلفون، هو «قروي ثار على سوء حظه». ويريدون، وهم ينزلون به العقاب، «ردع تلك الفئة من الشباب الذين يولدون في طبقة دنيا ويمجور عليهم الفقر نوعاً ما، ومع ذلك يحظون بالاستفادة من تربية جيدة، ويملكون الجرأة على الاختلاط بما يسميه كبراء الأغنياء المجتمع الراقي». ويجعل هذا التصريح كل المناورات التي أجريت من الخارج بلا جدوى، وكان الحكم هو الموت. ويرفض جوليان استئناف الدعوى، بالرغم من توسل ماتيلدا وأصدقائه؛ أما السيدة ده رينال، فتود أن تتحرر، ولكن عليها أن تعد جوليان بألا تحاول الانتحار. ويمضي جوليان هادئاً إلى عقوبته. «لم تكن هذه الرأس شاعرية قط إلا لحظة ستسقط». ولا يستحضر مستندال نفسه الحدث إلا بهذه الكلمات: «حدث كل شيء ببساطة، كما ينبغي، ودون أي تصنع من جهته». ويدفن جوليان في مغارة من الجبل المجاور، طبقاً

«لن يتحدث أحد بسوء عن رواية «الأحمر والأسود» غير ما كان يتحدث به عنها هو نفسه [أي مستدال]». ولم ينصفها سوى النقاد الحديثون. وكان شارل دي بوف أول من فسر هذه النهاية المتسّعة، التي أرخى لها العنان، هذه الحركة الجنونية لجوليان، بحالة السرّمة «التي تفرقنا فيها بعض نوبات الحماس الداخلي»؛ ففي هذه الحالة يوجد إذن ولن يفيق منها إلا وهو في السجن. لتتوضع على أن نهاية الرواية هذه هي، في الواقع، تحليل مرضي رائع. وكما يشير إلى ذلك هنري مارتينو بحق، في مقدمته لرواية «الأحمر والأسود» (نشر الهلياد، كاليمار، 1947): «بمجرد ما اتخذ جوليان قراره المحتم، بعد أن قرأ رسالة السيدة ده رينال التي مدّتها له ماتييلدا، كانت أربعون سطوراً كافية لرواية الأحداث حتى الطلقة الثانية للمسدس التي أصابت السيدة ده رينال. هل حدث ذلك بثلاثة أيام أم بخمسة، بعد أن غادر جوليان باريس، هذا لا يهم. ولن نفرط في الإلحاح على أن ذلك راجع إلى أن مستدال يرى أن مشاعر جوليان قليلة الأهمية أو يصعب الحكاية عنها... بل هو راجع إلى أن جوليان لا يحس حينذاك بأي شعور. فقد تلاشت فكرته التي هي نشيطة عادة، إنه يُسرّع وقد وضع نصب عينيه أن يبلغ صورة وحيدة وأن يقوم ببادرة وحيدة». ولن «نجد جوليان الذي ألفناه إلا عندما يستيقظ من أزمة اللاوعي الطويلة هذه. وتستأنف آلة التفكير اشتغالها». والحق أن هذه النهاية هي التي تساهم في جعل رواية «الأحمر والأسود» رائعة أصيلة: فهنا انتقام

الحالة الذهنية لبطله؛ لقد عاش ردود فعله، ووقف مراقبه نفسها. إن الأحداث الواقعية لا تهم في ذاتها، بل لا تهم إلا بقدر ما تفعل في شخصية المرء، في طبعه. وإذا لم تسعفه الظروف في أن يعيش مغامرات جوليان صوريل واقعياً، فليس من المشكوك فيه أن مستدال، بالنظر إلى طبعه، كان يحب أن يتصرف كبطله. هكذا ينشأ جوليان صوريل من الالتقاء الاستثنائي بين قصة تافهة على العموم، روتها جريدة في ركن الاختلافات وحالة شخصية مسبقة؛ فمستدال إذ قرأ هذا الخبر المجتمعي في الجريدة، ربما أحس أن صوريل كان من بني جلدته، وهكذا اكتشف في نفسه حالة ظلت غير واضحة تمام الوضوح، لأنها لم يتم إظهارها بعد، ولكن أكتفاهما بالحدث سلط عليها الضوء. فقبل رواية «الأحمر والأسود»، إذن، كان مستدال يحوي جوليان صوريل بالقوة؛ ولكن هذا الأخير لم يكن يستطيع أن يولد وينمو إلا من لقاءه بالواقع، بحيث يحيا مستدال، هنا، بوساطة بطله، وبالوكالة، إحدى الحيل التي كان يمكنه أن يحياها. ومع ذلك، فإن هذه السيرة هي بالذات سيرة الإبداع عند كبار الروائيين؛ لكنها عند مستدال من النموذجية بحيث بلغت كمال النوع، وذلك بقدر ما ظل المؤلف وثيقاً لها باستمرار في بلورة روايته وتأليفها، وبحيث مال إلى إعادة إنتاجها بدقة دون أن يفسدها بطرائق أو زخارف. وبعبارة أخرى، نحن هنا بصدد التعبير الروائي في حالته الخام.

وقد تجادل النقاد كثيراً حول نهاية رواية «الأحمر والأسود». بل أكد البعض قائلاً:

الحدث من الإنسان الذي بدأ أقوى من الحدث، بل قد يمكن القول إنه انتقام الحدث من الروائي نفسه، الذي هو عالم النفس بكيفية حصرية جدا. ولم يكن لهذا الصراع الماكر العنيف للفرد ضد المجتمع، أن ينتهي، شرعاً، إلا بهذه الطريقة. وعلاوة على الطابع المحتوم لهذه النهاية، لابد من الاعتراف بأن استحضار الواقع هذا البسيط وغير المزخرف الذي يلجأ إليه مستندال بدل أن يظهره، ينم عن تحكم خارق في التأليف والأسلوب، وبأن إيقاعه المتقطع يترك القارئ قلقاً مشلوهاً.

ويبدو جوليان صوريل في عمل مستندال الأدبي كله الشخصية المركزية التي تشع حولها كل الشخصيات الأخرى، إنه التشخيص الكامل لـ «بطل الطاقة» العزيز على الروائي. فهو موهوب غاية الموهبة، وهو مقدر للعواقب. ولكنه عاجز عن التصالح ليس بدافع الكهانة ولكن بدافع احترام الذات، وهو مُمالٍ ودبلوماسي عندما يكون ذلك ضرورياً، ومع ذلك فهو ذو حساسية تكاد تكون مرضية؛ وبصفته ذلك كله، فإنه يحقق النجاح تلو النجاح ولكنه أيضاً يرتكب الزلة تلو الأخرى؛ إنه يقع في أسوأ الأخطاء كما لو كان مصاباً بالثوار، ولكنه يعرف كيف يفوز بتقدير أولئك الذين يقترب منهم وهذا لافت للنظر، لأن أول رد فعل لهم يكون احتقاره. إن ما ينقصه هو «تجربة الحياة»؛ فالثريّة التي تلقاها أعطته طموحات، ولكنها لم تعطه وسائل تحقيقها، معارف ولكن ليس قواعد التصرف. والعمل الأدبي لمستندال هو، من بعض النواحي، احتجاج عنيف على

هذا المجتمع الذي إذا أثار هذه الشخصيات، فهو عاجز عن الإفادة منها، إنه احتجاج على هذا الإهدار للطاقات. فهو الذي دفع جوليان صوريل إلى الجريمة، كما لو تورط في ولادة هذا البطل، فعجز عن حل آخر غير إقصائه. وبذلك، فإن لرواية «الأحمر والأسود» قيمة عامة جداً، ولكن له أيضاً دلالة محدّدة، مرتبطة أوثق الارتباط بالأوضاع المجتمعية لعصره. فالجيش والإدارة النابوليونية ومجد ساحات الوغى كانت، في عهد الإمبراطورية، صمام الأمان الذي لم يُعد له وجود. ويبدو المجتمع، في عهد الإصلاح، وكأنه منغلق على نفسه : لقد تجمّد في ترابية ثابتة على ما يبدو، وتجنّجرت تحت تأثير الإكليروس، و«الرهانية» تراقب الضمائر. ولم يكن يسع كائناً كجوليان صوريل، ومن بعض النواحي كاستندال نفسه، لم يكن يسعه خير الاختناق. والمثير أن مستندال كتب رواية «الأحمر والأسود» في آخر أيام عهد الإصلاح، وأنه صمّح تجاربها المطبعية وهو يسمع التراشق برصاص الثورة الفرنسية.

وتشكّل رواية «لوسيان لهن»، بطريقة ما، نظير رواية «الأحمر والأسود»، وذلك ليس فقط لأنها رواية البدايات في حياة «بطل نسيط» شاب في عهد ملكية يوليوز، بل لأن على جوليان أن يصنع نفسه تماماً، بعد أن جُرد من كل شيء. ويعاني لوسيان من التسهيلات التي قدّمت له، إلى درجة أن عليه أن يتحرر من شخصيته، كما فعلت العائلة والمجتمع، كي يصبح نفسه. ومن ثم فرواية «الأحمر والأسود» هي أشبه ما تكون

ويبدو جوليان صوريل في عمل مستندال الأدبي كله الشخصية المركزية التي تشع حولها كل الشخصيات الأخرى، إنه التشخيص الكامل لـ «بطل الطاقة» العزيز على الروائي. فهو موهوب غاية الموهبة، وهو مقدر للعواقب. ولكنه عاجز عن التصالح ليس بدافع الكهانة ولكن بدافع احترام الذات، وهو مُمالٍ ودبلوماسي عندما يكون ذلك ضرورياً، ومع ذلك فهو ذو حساسية تكاد تكون مرضية؛ وبصفته ذلك كله، فإنه يحقق النجاح تلو النجاح ولكنه أيضاً يرتكب الزلة تلو الأخرى؛ إنه يقع في أسوأ الأخطاء كما لو كان مصاباً بالثوار، ولكنه يعرف كيف يفوز بتقدير أولئك الذين يقترب منهم وهذا لافت للنظر، لأن أول رد فعل لهم يكون احتقاره. إن ما ينقصه هو «تجربة الحياة»؛ فالثريّة التي تلقاها أعطته طموحات، ولكنها لم تعطه وسائل تحقيقها، معارف ولكن ليس قواعد التصرف. والعمل الأدبي لمستندال هو، من بعض النواحي، احتجاج عنيف على

الرواية الفرنسية. لكن هجاء المجتمع وطبع جوليان صوريل «اليقوي» الذي كان المؤلف يبدو متفقا معه. بالرغم من الاحتياطات المتخذة، ألقا حتى أولئك الذين كانوا أكثر إعجاباً بالرواية. وقد استمد استدال من ذلك - على الخصوص - شهرة كونه شخصا خطيرا جدا. وقد استأنف مرارا وتكرارا رواية «الأحمر والأسود»، في عام 1831، عام 1835، وعام 1838، وعام 1840؛ لذلك وجدت، إلى جانب الطبعة الأصلية، عدة طبعات أخرى تتضمن إضافات وتصحيحات؛ وأخيرا نُقِحت الطبعة التي طبعت عام 1854 بعد وفاته تنقيحا تاما، غير أنه لا يبدو أن كل التصحيحات التي نجلدها فيها هي من عمل استدال نفسه. - تر. عريّة : عيد الحميد الدواخلي، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

ألبير سافاروس (ALBERT SAVARUS) [242]. رواية لأونوريه ده بلزاك، نشرت عام 1842. في بيزانسون، في السنوات الأخيرة من عهد الإصلاح والسنوات الأولى من عهد لوي - فيليب، تسيطر البارونة ده واطقي - وهي امرأة لا تزال شابة، غنية ومتطوعة - على زوجها ضعيف الشخصية وابتها الوحيدة، روزاليا. وفارسها الخادم هو أميدي ده سولا الوسيم، «ليث» المدينة، الذي ترصده لابنتها. لكن في روح المراهقة المعذبة بترية استبدادية، تكمن أحلام تمرد وهمية. فقد استقر في المدينة منذ

بنسخة سلبية من رواية «لوسيان لوين». وقد يمكن مواصلة المائلة مقارنة بين الشخصيات الثانوية: بين السيدة ده شاستلي وماتيلدا ده لاهول، وخصوصا بين المركز ده لاهول والسيد لوين؛ فهذا الأخير، الذي هو صراف قوي، هو - بعد إجراء التغييرات الضرورية - في عهد ملكية يوليو، ما كانه المركز ده لاهول، الإقطاعي الكبير، في عهد الإصلاح. وإلى جانب البطل، فإن أهم شخصية في رواية «الأحمر والأسود» هي، بالتأكيد، ماتيلدا ده لاهول، وهي «بطلة نشيطة» هي أيضا، وهي مزهوة بقدر ما يكون جوليان ذليلا، ولكنها تعرف بعمق كيف تحتقر تماما هذا العالم الذي تنتمي إليه والذي تعرف جيدا أنه في يوم من الأيام سينوء به تحت ضربات كائنات أمثال جوليان ولكنهم هم سينجحون؛ إنها فتاة قادرة على كل الحماقات، ولكنها قادرة على أن تظهر أغرب شجاعة. وعلى الجملة، فمن خليط طبعتي جوليان صوريل وماتيلدا ده لاهول منتشاً فيما بعد، في ذهن استدال، شخصية لاهول الأصلية مع ذلك. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت، في التصميم، عمل استدال الأدبي الأصعب تحقيقا، وكانت العراقيل هنا مكدسة إلى حد مُزعج. وهذا ما جعل هذا العمل المؤلف الأدبي الأكثر نجاحا، الأكثر عبقرية، وأعظم رواية فرنسية في القرن 19 من جميع النواحي. غير أن ذلك لم يكن البتة رأي المعاصرين. ولم يفت النقد تبين الخصائص الاستثنائية والإسهام الجديد تماما الذي كان استدال يقدمه، من خلال هذا الكتاب، إلى

وتتسمي القصة إلى المرحلة الأولى من فن بلزك ؛ إذ تنم عن خليط نمطي من الواقعية القويّة والرومنسية الغريبة. وبما أنها تعيش في الحادثات التي يظهر فيها الأسلوب الجزل والتحليلي للروائي العظيم، فإنها تنطوي على أهمية خاصة بسبب أن بلزك قد أضفى على سافاروس الطموح عدة سمات من طبعه.

ألف ليلة وليلة [229، 243، 245]. من أهم مجموعات الحكايات العربية، التي اشتهرت في الغرب، منذ 1704، بفضل ترجمة أنطون كالان لها إلى الفرنسية. وقد راجت ترجمات عديدة لهذه المجموعة، لم تكن أي منها وقيّة للأصل، راجت في الشرق والغرب على حد سواء على أثر هذه الطبعة وحتى أيامنا هذه. وعلى غرار أعمال أدبية شرقية أخرى عديدة، تتألف هذه المجموعة من حكاية تصلح إطاراً تندرج فيه سلسلة بأكملها من الحكايات، تكون متتالية قد يمكن أن تؤول إلى ما لا نهاية. وتختلف «ألف ليلة وليلة» في هذا عن «كليلة ودمنة»، ولذلك ليس لها أي طابع تعليمي أو حكيم ؛ فهدفها الأساس هو الإمتاع لا التثقيف. ومجمل حبكة هذه المجموعة أن الملك شاه زمان عاد ذات يوم إلى بيته قبل الوقت الذي ألف أن يعود فيه، فتبين أن امرأته تخونه. وما كان منه إلا أن قتل الأيمنين معاً وأذهب إلى أخيه، الملك شهریار، ليخبره بهذه الوقائع. وكشّد ما كانت دهشته عندما علم أن أخاه، مثله، تخونه زوجته ! وبعد أن واصل كل منهما الآخر، رحلا معاً في ربوع البلاد على أمل العثور على رجل أسوأ منهما

قليل محام، هو سافارون ده سافاروس، الذي تُحير شخصيته القوية والغامضة مجتمع المدينة العزّار. وتغذّي روزاليا ولعاً وهمياً به ينمو سرّاً، وتنشّطه هذه الأسباب نفسها. وبسبب سافاروس ترشيحه للانتخابات المقبلة في البرلمان، بينما تسمى روزاليا ده واطفي في فهم سرّ فراقه. وينشر سافاروس أقصوصة طويلة ملائمة لذوق العصر، هي «الطموح حياً»، وهي قصة رومنتيّة عن فتى نغل، كريم النسب، يُغرم خلال رحلة عطلة إلى سويسرا، يُغرم بإيطالية حسناء جدّاً، منقبة مع زوجها العجوز. ويكتشف أنها الأميرة كولونا التي تزوجت لأسباب خاصة نبيلة من نابولي يبلغ من العمر خمسين سنة ويكرها سناً. ويفرح بكونها تبادل الحب، فيهجرها مقسماً لها على أن يحصل على وضع يمكنه من أن يتزوجها عند موت زوجها، الأمر الذي لن يتأخر كثيراً. وتفهم روزاليا أن بطل هذه القصة هو سافاروس نفسه، وسرعان ما تتأكد شكوكها بمراسلة المحامي التي تحتفظ بها لنفسها. وتصل الانتخابات. وفي أخرج لحظات الحملة الانتخابية، يختفي سافاروس بضموض. وتعلم الفتاة أن الأميرة كولونا أرملة في تلك اللحظة، فتتمكن بمكيدة ترسّلية شيطانية من إيهامه بأن سافاروس لم يعد يجيها. وعندما يتمكن المحامي من توضيح هذه الكذبة، كانت الأميرة المتفطرة قد تزوجت ثانية. فينسحب سافاروس إلى دير اللاترايين. وتنفصل روزاليا، بعد موت أبيها، عن أمها (التي تتزوج أميدي الوسيم، وتنسحب، زاهدة في الدنيا، إلى ملكيّة لها في الريف).

المفروض في كل منها أن تؤخر موت البطلة، يشكّل هذا المجموع إحدى أعنف مجموعات التراث الأدبي الشرقي. فنقول الشرقي، وليس العربي فقط، لأن كل بلدان الشرق الأدنى والأوسط استخدمت هذا الإطار لتقدّم فيه أفضل إنتاجات الأدب الشعبي المحلي. وبهذه الطريقة، يظهر أن الحكايات القديمة جدّاً، المقتبسة من الخلفية الهندية الفارسية أو ذات الأصل الآري، تجمعت حولها، فيما بعد، حكايات أخرى، استمدت موضوعها من الحياة الإسلامية في العصر الوسيط القديم، وخاصة في عصر بني العباس، خلفاء بغداد: تلك حال الكتابات المتعلقة برحلة السندباد البحري. وهناك إسهام ثالث، يسهل تعرّفه، قدّمه الرواة الشعبيون المصريون من القرن 12 م و 13 م؛ وتتميز هذه الحكايات عن غيرها بألق أكبر وبأسلوبها الأكثر مباشرة إلى ما لا نهاية. وقد انضّاف إلى المجموع أخيراً عدد معين من الحكايات التعليمية، سواء أكانت خيالات محضة أم تطويراً لحكايات تاريخية.

والمجموعة، كما وصلتنا، تحريراً لاحقاً: فما أنها مصرية الأصل، فإنها تلقت شكلها النهائي حوالي 1400، أي في عصر دانت فيه مصر للإسلام تماماً. ولا يمكننا - والحق يقال - أن نميّز الإسهامات القديمة التي تشكّل خلفية المجموعة إلا بالمضمون؛ أما اللغة المستعملة على نمط واحد، فهي أقرب إلى العربية الدارجة التي تتكلمها الطبقات الشعبية منها إلى العربية الفصحى. فلو أمعنا النظر فيها، لتبيّن أن القيمة الفنية الأكيدة والبلورة الفعلية لا تنطوي عليها إلا المقاطع

حظاً، ولكن دون جلوى. وعندما بلغا شاطئ البحر، رأيا عفريتاً ينبعث من أمواج البحر، ويخرج من قمقم، حبس داخله امرأة رائعة الجمال وهو نائم على ركبتيها. وبينما كان مستسلماً لنوم عميق، لمحت المرأة الأميين التعمسين، فأجبرتهما على الاستسلام لها. ومنذ ذلك الحين، اتخذ شهریار قراره وهو: أن يأمر بقتل زوجته وحاشيتها عند عودته إلى العاصمة؛ ومن أجل منع النساء من استعمال حيلتهن الغريبة وغدرهن، قرّر أن يمضي كل ليلة مع امرأة مختلفة، يختارها من رعاياه، ويقتلها من غدها. وتلوم هذه السلسلة من التقتيلات ثلاث سنوات، إلى أن تقع أحداث تكوّن إطار «ألف ليلة وليلة» بمعناه المصري: فقد حل دور الحسناء الحكيمة شهرزاد في تسليّة الملك. وبعد أن نجحت شهرزاد في الليلة الأولى في شد انتباهه وهي تحكي له قصة، حرصت على قطع حكايتها في موضع ذي أهمية خاصة، بحيث صار الملك، الراغب في سماع نهاية القصة، يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. لكن في الليلة التالية، يتجدد المشهد نفسه وتنجح الراوية بهذه الحيلة في تأخير إعدامها إلى ما لا نهاية؛ وبعد الليلة الواحدة والألف، المتتعة بكثير من اللطافة والركة، يتراجع الملك، الذي صار له من شهرزاد ثلاثة أبناء في أثناء ذلك، يتراجع عن تنفيذ حكمه، ويحتفظ بها إلى جانبه بعد أن شفي من بغضه للنساء. وهكذا صارت شهرزاد ملكة.

ويشكّل مجموع الحكايات التي تُقَلَّت إلينا من خلال ليالي الحب هذه، والتي من

الإلياذة (Iliads) : المفارقة  
الزمنية، 47-48، 49، 57، 59، 76 ؛  
الوصف، 126 (هـ-29)؛ التمييز  
الأفلاطوني القصة/الحكاية، 178 ؛ وقد  
أعاد أفلاطون كتابتها، 180-181،  
184-185 ؛ الصوت، 255، 256. -  
تر. عربية : أمين سلامة، دار الفكر العربي،  
القاهرة، ط.2، 1981.

الأمل (L'ESPOIR) [266]. رواية نشرها  
الكاتب الفرنسي أندري مالرو\* (1901-  
1976) عام 1937. لقد كانت كتب  
المؤلف السابقة تطرح مشكلة الإنسان أمام  
الثورة ؛ أما هذا الكتاب، فإنما يناقش  
الإنسان أمام تنظيم الثورة، بصدد ثورة  
إسبانيا التي عاشها مالرو. ويُدعى القسم  
الأول «الوهم الغنائي». إنه المصنّف الشامل  
الواسع، الرفيع لونا- وأخوة، هذا الانفجار  
الذي أثار إسبانيا وشعبها ضد البؤس. هذا  
القسم عاطفي. تولد الحرية في المساء وإن  
الأمل حقا هو الذي يغني في كل الصدور.  
لكن لابد من تنظيم الثورة، «تنظيم يوم  
القيامة»، لأن في المواجهة هناك فرانكو،  
وهناك جيش منظم، جيش يحارب. ولا تُهزَم  
الدبابات بالتفني بالأمية. إذ تحل لحظة لا بُدَّ  
فيها من تفضيل التنظيم البارد للانتصار، على  
الغنائية. وهذا هو الطور الثاني : «ممارسة  
يوم القيامة»، حيث تُتكشف أهمية الحزب  
الشيوعي ؛ فهو الوحيد القادر على القيام  
بذلك، مع الفاشين ؛ إنه يصنع جيش،  
الانتصار. لكن المشكلة البشرية لا تُحلُّ  
حتى من أجل ذلك. وهذا هو القسم

الوصفية. يحصر المعنى والمقاطع المكتوبة في  
شكل رسائل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المجموعة  
فرضت نفسها على خيال الشعوب الغربية،  
إما لأن اكتشافها توافق مع تجدد الاهتمام  
بالشرق في بداية القرن 18، وإما لأن  
هؤلاء وجدوا فيها مادة لإرضاء هذا الميل إلى  
الغربة والمغامرة، هذا النزوع إلى التفاصيل  
الجنسية المثيرة، التي برزت للوجود في الفترة  
نفسها. ومنذ ذلك الحين فرضت «ألف  
ليلة وليلة» نفسها، خطأ مع بعض المبالغ،  
بصفتها العمل الأدبي الذي يرمز أفضل ما  
يكون الرّمز للعالم الشرقي الإسلامي.  
وبالفعل، فإنها ليست سوى خرافات بحرية،  
حكايات جنية تتجدد بلا كلل («الصيد  
والعقريت»، «الحصان السحري»، «علاء  
الدين والمصباح السحري»، «مغامرات  
فروسية» «عمر النعمان»، «حكايات تعيد  
وصف الحياة المترفة والخرافة لبغداد في زمان  
هارون الرشيد، رحلات فوق العادة  
(«رحلات السندباد البحري»)، الحياة  
المؤثرة والمتقلبة للصوف والنصابين والشرطيين  
في القاهرة. وفي أكبر فوضى، ها هو ذا  
حشد من الشخصيات التي تقتحم ميدان  
مغامرات مذهلة، معقدة كلها، ولكنها غير  
صعبة، كما يليق بكل حكاية شرقية شعبية.  
وقد راق للغرب أن يترجم هذه القصص  
إلى كل اللغات واستوحى منها لإبداع  
أوبرات وباليات وحكايات من كل نوع ؛  
حتى السينما اقتبست منها ذلك العالم  
اللاواقعي الخرافي الذي يتهر العيون ويُرضي  
الأخيلة الشابة.



فعند نُكُيو أن «ضد المهانة هو الكرامة». وعند بطل رواية «الأمل» أن «ضد المهانة هو الأخوة». الإنسان وحده، فكرة فيلسوف. أما الإنسان في علاقاته بأناس آخرين، فهو لحم ودم. وخصوصية هذا الموقف الجديد تنقذ الوضع البشري. فالإنسان لا يُدان، كما حدث لكُيو؛ لأن الأخوة ستقذه. ذلك هو «الأمل» الحقيقي للكتاب، إنه أمل في الإنسان.

الإنيادة (AENEIS) [76، 245]. - تر. عربية : كمال مملوح وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971.

استعمال الزمن (L'EMPLOI DU TEMPS) [272 هـ (13)].

أستري (L'ASTRÉE) [112]. رواية رعوية للكتاب أونوريه دورلي، في خمسة أجزاء. ويعكس المؤلف في هذه الرواية العلاقات الغرامية بين راعيين، هما صيلاضون وأستري. وتجرى الأحداث، عبر كثير من التقلبات، في عهود الغالين والدرويديين القديمة، على ضفاف لينيون الفاتنة، في إحدى أجمل مناطق فرنسا، ألا وهي لوفوري. ويعتضى خبير كاذب، تعتقد أستري أن صديقها يخونها : لذلك تأمره بأن يغرب عن وجهها إلى الأبد. ويأس صيلاضون، فيحاول الفرق في التهر؛ لكن حوريات الماء تنقذه. وتبوح له كآلاتيه، إحدى هاته الحوريات، بمحبها له ؛ غير أنه لا يفكر إلا في أستري، فيلتحق بها فوراً،

الثالث : «الوجود و العمل» : الفوضويون والشيوعيون، الولع بالعدالة والفعالية، أولئك الذين يهمهم الإنسان وأولئك الذين يهمهم النتيجة. الأولون يُدانون بالضرورة، لكن مالرو لا يساهم بالرغم من أنه يعلم باللموس أن الشيوعيين على حق. فأحد هؤلاء، وهو مانويل، ينظم الفوضى في قطاعه. ويلتحم بالثورة. ويصير زعيماً لأن الشيوعية هي أولاً وقبل كل شيء مدرسة للزعماء. وبين الشيوعيين والآخرين الاختلاف الذي بين الذين يعلمون ما يريدون والذين لا يعلمون ما يريدون. الكينونة والعمل. إن مانويل يعمل ؛ أما هيرنانديز، فكان يريد أن يكون، فيعدهم الكتائبون رمياً بالرصاص. كان هيرنانديز يحمل في نفسه الأخوة، أما مانويل فكانت الأخوة تتخذ عنده شكل العمل. وفي هذه المرة تنشأ الحرب : الحرب الایدولوجية، إمكان الانتصار، الأمل. الأمل عند أولئك الذين كانوا يظنون أنهم يكافحون لإعطاء معنى لحياة ملايين الناس الذين لم يكن لحياتهم أي معنى قط. إن الكتاب لا يتمتع بالتركيز المأساوي الذي تتمتع به رواية «الوضع البشري» ؛ بل له بعض الشبه بالإخباريات. إنه يجسد حرب إسبانيا، قلباً وقالباً ؛ لقد كتبت رواية «الأمل» عمودياً وأفقياً في آن واحد. فلم تُثر فيها الحرب الأهلية بمناسبة مأساة فردية كما عند همنكواي، بل توجد فيها كلها. رواية «الأمل» خلاصة. لقد صنعت من كل المآسي التي صنعت منها حرب إسبانيا. وأعظم دروس هذا الكتاب، هو الأخوة.

السهانزي، في عهد الإصلاح، وبالضبط تحت حكم لوي الثامن عشر. ما كاد أوكثاف ده ماليشير، البالغ من العمر عشرين سنة، يتخرج من المدرسة متعددة الفنون، حتى لفت إليه الأنظار بذكائه الحاد وشخصيته المتميزة، وأيضاً بطبعه المنطوي وغريب الأطوار للغاية، والذي يدفعه أحياناً إلى سوررات غضب حقيقية. فهو لا يخلص الود إلا لبنت عم له في سنّه، هي أرمانس ده زوهيلوف، التي هي صبية جميلة نبيلة فقيرة، ذات طبع صريح وشجاع، التقى بها في بيت إحدى عماته، السيدة ده بولشير. ويقطع التباس قاس هذه الصداقة الرقيقة : تدنّر الهجرة عاتلة أوكثاف، فيلتقي هو من الحكومة الملكية تعريضاً بمبلغ مليوني فرنك ؛ وتظن أرمانس، التي تحبه سراً، أنها لاحظت تغييراً في سلوكه بعد حصوله المفاجيء على تلك الثروة ؛ وبما أنها تجد في ذلك سبباً لاحتقار طبع ابن عمها، فإنها تقسم لنفسها لتكتنن حبها إلى الأبد، لأنها لا تريد أن يعتبرها أوكثاف وسائر الناس استغلالية سوقية وتأثر أوكثاف متألاً لهذه الأملالة، ويتورط، بالرغم من أنفه، في نجاحات مجتمعية متتالية، فلا يتمكن إلا بعد لأي من تبديد هذا الخطأ. فالواقع أنه أيضاً يحب بنت عمه، ولكنه يغالط نفسه، ويقسم بأغلظ الأيمان لينبذ الحب مادام حياً مخافة أن يُعتبر أحقر الرجال، فيقع نفسه بأنه يعاني «بدافع الصداقة» فقط. وبعد تعقيدات روائية عديدة (تقتنع أرمانس في لحظة معينة بأن أوكثاف يحب السيدة دومال الحسنة، بينما يعتقد الشاب من

متكرراً في زي فتاة. وتنشب الحرب، فيتبدى العاشق الممتاز فارساً مقدماً ؛ وهكذا يُقدّم لنا دور في الصورة المُثلى للعاشق وللرجل الشجاع، وذلك حسب دُرَجَة نهاية القرن 16 والعلاقات الغرامية في بلاط هنري الرابع. لكن أسعري لا تزال لم تصفح عن عشيقها. فعلى صيلاضون أن يدلي بأدلة أخرى، كما في تقاليد أبطال الفروسية : إلى أن يؤكد «منبع الحقيقة السحري» للفتاة، وفاءه. وفي الأخير، وبعد حكاية طويلة مسهبة (حيث تتقاطع غراميات ومغامرات أخرى)، تمنح أسعري حبها لصيلاضون.

وإذا كان هذا العمل الأدبي مشهوراً جداً في القرن 17 كله، فإنه يبدو لنا حالياً بعيداً عن ذوقنا ؛ لكنه يهم العالم بالتصوير الدقيق للمثل الأعلى القيم والمجتمعي الذي يقدمه لنا ؛ ثم إنه يتأكد فيه ميل معين للبحث النفسي الذي أثر في روح القرن السابع عشر وأدبه، حتى عبر التخيل الرعوي.

الإعترافات (CONFESSIONS) [183].  
عمل أدبي لسجان جاك روسو\* - تر.  
عربية : محمد بلر الدين خليل، الشركة العربية للطباعة، القاهرة، 1961.

الإعترافات (CONFESIONES) [262].  
عمل أدبي للقسيس أوكسطين\*.

أرمانس (ARMANCE) [206]. عنوان أول رواية لهنري بيل مستدال\*، نشرت عام 1827، تجري أحداثها في المجتمع الراقى

عن مزايه الخاصة، مهم أهمية خاصة من جهة أنه يُجمل بعض الموضوعات التي سيفصل فيها القول في رواية «الأحمر والأسود»\* وفي رواية «دير شترنهي بارما»\*. أفلا يوجد في هذه الرواية، التحليل المؤثر والذائع تأثيراً ولذا لا رحمة فيهما لمجتمع عهد الإصلاح، اللعبة الخادقة لحب غير واع أولاً ولكنه ينكشف صامداً، ويمكن القول سلفاً إن مستدال يطبق هنا بكثير من الواقعية المادي والنظريات الواردة في مقاله في «الحب». أولاً توجد فيها أخيراً المشاريع الأولى للطباع المراهقة غير المألوفة التي سيكونها جوليان صورييل وفابريس ضيل ضونكو؟

إخباريات (CHRONIQUES) [33]. ثالث مجموعة من متفرقات مارسيل يروست\* (1871-1922)، صدرت بعد وفاته عام 1927. وهي تضم كتابات شتى من مرحلة شبابه وكذا بعض النصوص المؤرخة بالقرن العشرين، التي لا توجد في «المللدات والأهلام»\* ولا في «معارضات ومتفرقات»\*، ونصوصاً أخرى أكثر تأخراً تصل حتى عام 1921. وترقى أقدم هذه النصوص إلى عام 1892. هذه التأليفات: «الصالونات. حياة باريز» تذكر بدقة الإخباري المجتمعي، الذي يعرفه قراء رواية «بحاً عن الزمن الضائع»\*: فالصورة الشخصية «جدة» (جدة روبر ده فلين) توحى بمجدة مارسيل يروست، في رواية «بحاً عن الزمن الضائع». ونجد أيضاً صفحات عن راسكين، وعن «موت

جهته أن أرمانس مرصودة للزواج من شخص آخر، يُدّ دهاء أم أوكثاف وعزمها الالتباس ويتمكنان من حمل الشابين على الزواج. وهكذا قبل أوكثاف أن يحنث في قسمه، بعد صراعات داخلية مؤلة. وبعد أيام قلائل من السعادة، إذا بكيدة شنيعة من تدبير منافسه تقنعه بأن أرمانس تتزوجه بدافع المصلحة وتدافع الشفقة عليه في الوقت نفسه. فيحقق مشروعاً قديماً، ويحلّ بلا تردد سعيه في الكفاح من أجل استقلال الإغريق، وكله عزم على أن يموت هناك. وفعلاً يموت من شدة التعب وقسوة الألم لحظة مغادرته السفينة.

وكان طبع أوكثاف (الذي هو المحرك الرئيسي في الرواية، بالرغم من عنوانها) سيظل لغزاً نفسياً، لو لم يكن مستدال نفسه، في رسالة إلى صديقه وتلميذه مييميه، قد أعطانا مفتاح هذا اللغز، بكشفه لأسباب الوساوس المأساوية وارتياحه في الحب: لقد كان أوكثاف مصاباً بالعنة المستديمة عاجزاً على الدوام. والكتاب يُحكّم عليه في الوقت الحاضر بطرق شتى؛ فالبعض ينكر قيمته الفنية، فيتعارضون في ذلك مع مستدالسين متحمسين جداً يودون أن يرفعوه إلى مستوى الروائع تقريباً. والواقع أن الرواية قائمة بأكملها على دراسة الانفصال. الممكن بين الحب واللذة؛ وتنشطها جاذبية علم نفس مغامر جدير بمستدال الراقي؛ لكن إصرار المؤلف الغريب على عدم الكشف عن أحد المعطيات الأولى للحبكة يدخل اعتبارية ما في لعبة الأهواء، بالرغم من دقة التحليل الاستثنائية. وهذا العمل الأدبي، بغض النظر

جلالاً، الأكثر فلاهنديّة بأصالة في المدينة، يُؤري إحدى أشهر أسر فلاندريا التي اشتهرت في الفوز باستقلال بلادها. وهناك تزوج بالتازار كلايس، الذي اشتغل في مختبر لافوازيي أيام شبابه، تزوّج عام 1795 جوزيفين ده تيمنانك، وهي فتاة دميمة ولكن فتحة طيبة قلبها وسماحة روحها، ورزقا أربعة أطفال: ماركيت وكيريل وفيليسيا وجان. وتعيش الأسرة في كامل السعادة حتى اليوم الذي يُجري فيه عالم رياضيات پولونسي - صار جندياً لكسب قوته - وهو عابر سبيل في دوي، حديثاً حاسماً مع بالتازار، الذي يطلعه على أبحاثه السابقة في الكيمياء: يكشف لكلايس النقطة الدقيقة التي توصل إليها في محاولته تفكيك الأجسام البسيطة بغية اكتشاف مبدأ المادة الوحيد في نظره. وبعد رحيل الضابط البولونسي، يحسّ كلايس بموهبة جديدة تتولد في نفسه: فقد يكون على دراساته في الكيمياء أن تتيح له استئناف أعمال العالم من حيث تركها وأن يوصلها إلى نتيجتها النهائية. عندئذ تستبدّ حمى حقيقية بالبرجوازي الفلاندرى؛ فيوصي بشراء مواد كيميائية من مؤسسة تباعها له بأثمان مرتفعة، ويبنى لنفسه مختبراً ويحسب فيه نفسه مع خادمه، لوميلكينى، الذي يشارك سيده ولعه المضني، دون أن يفهمه فعلاً. أمّا زوجته وأبنائه، فهم لا يرونه إلا نادراً. ويخبر موثق البيت، وهو من أقارب كلايس، يخبر جوزيفين بالديون التي بدأ زوجها يستدينها. ولا تقوم الزوجة التعيسة برء فعل في بادئ الأمر؛ فهي منعزلة الآن، وتعاني في صمت

الكاتدرائيات»، كتبت بعد قانون فصل الدين عن الدولة. ومن كتابات النقد الأدبي، نذكر خصوصاً هجوماً معتدلاً، ولكنه حاسم على الغموض (غموض الرمزيين، 1896)، بعنوان: «بصدد بودليير»؛ وقطعة «بصدد أسلوب فلوير»، المعبرة بعمق عن مواهبه في التحليل.

الأغذية الأرضية (NOURRITURES TERRESTRES) [277 (هـ 106)].

ب -

الباليات [93 (هـ 3)].

بوسكون (BUSCON) [272 (هـ 26)].

بحوث ومقالات (ESSAIS ET ARTICLES) [36 (هـ 1)].

البحث عن المطلق (LA RECHERCHE DE L'ABSOLU) [113]. رواية كتبها بلزاك\* ما بين يونيو وشتنبر 1834، وأهداها إلى «السيدة جوزيفين دولانوا، التي آتمها بالولادة دوميرك»؛ وهي تشكل في إطار «الملهاة البشرية»<sup>٥</sup>، جزءاً من «الدراسات الفلسفية». فهي فعلاً مشكلة فلسفية، بل مشكلة أخلاقية، يعرضها بلزاك هنا على نظر قارئه: مشكلة العبقرى المأخوذ بين بحوثه العلمية وخراب أسرته، مشكلة حقوق الفرد عالي الموهبة وسط المجتمع. فالمشهد يجري في دُوَي. إذ يُؤري بيت كلايس، الأكثر

تجاربه؛ فهو دائماً على وشك الوصول إلى الاكتشاف الذي يواصله منذ سنوات. إن السيدة كلايس يؤازرها في معركها ببركان، الموثق، الرجل الوفي ولكن المهتم، والذي يطمع في الزواج من موكريت، بنت كلايس البكر؛ كما يؤازرها الأب ده صوليس، مرشدها. ولهذا الأب ابن أخ، هو عمانويل، المخلص كل الإخلاص للأسرة. وتنشأ بينه وبين موكريت، علاقة غرامية رقيقة وعفيفة. وتخسر السيدة كلايس معركتها التي تدرك أنها بلا جدوى، فتموت، قتيلة جنون زوجها، الذي لا يغادر حتى يختبئ عندما يحبرونه باحتضار زوجته. وإذا عجزت السيدة كلايس عن الحيلولة دون خراب بيتها، فإنها نجحت في ادخار مبلغ مالي معين وتسلم لسموكريت، التي يتحم عليها من الآن فصاعداً إدارة شؤون البيت، رسالة سيكون عليها ألا تفتحها إلا في أقصى حالات الشدة؛ وتدلها هذه الرسالة على المستودع السري. وقد تلقى بالتأزر صدمة وفاة هذه المرأة التي لم ينحجبها، وكانت حسراته حري بحيث أمسك خلال بضعة شهور عن العودة إلى مختبئه. غير أن بطالته تجعله يستأنف أعماله، بما أن أبناءه لم يكونوا حاجزاً كافياً يمنعه من تبديد ما تبقى له. وتتمزق موكريت بين الحب الأبوي والحاجة المطلقة إلى ضمان مستقبل إخوتها وأخواتها، فتحاول أن تتدخل. ويصير الوضع من الخطورة بحيث تفض رسالة أمها وهكذا تجد وسيلة لأداء الديون الأكثر إثارة. ومع ذلك تحتفظ بمبلغ معين؛ وتتأهب، بمعونة عمانويل ده صوليس، لإخفاها، عندما يفاجئها أبوها. وفي أثناء

وهي ترى العلم يُفضّل عليها؛ ولكي تخون على معرفة فضلت بضرتها، هي التي كان تعليمها أولياً جداً، فإنها تُكبّ جادة على قراءة أعمال علمية. وبذلك تستعيد زوجها، الذي لا يطلعها على تجاربه التي كان يعتبرها مستغلقة عليها. وعندئذ يعرض عليها هدف أبحاثه: إنه يريد أن يفك الآزوت؛ فأعماله لن تكسبه المجد فحسب، بل ستغني الأسرة، لأنه يستطيع أن يخترع ألباساً اصطناعياً. وتصاب جوزيفين المسكينة بالذهول؛ ففرن المختبر لجة تخشى أن تنغمر فيها ليس ثروتها التي قد تضمحى بها عن طيب نفس، بل ثروة أبنائها التي من واجبها أن تحافظ عليها. وأمام ملاحظاتها الحكيمة، يعدها زوجها بأن يكف عن أبحاثه. وفي يومه بوعده خلال بضعة أشهر، لكن ولعه يعاوده سريعاً؛ وفي يوم من الأيام، ترى جوزيفين الدخان يتصاعد من جديد من مدخنة المختبر. وتعيش عيشة مضنية وصراعاً يائساً، ممزقة بين حبها لزوجها وواجباتها تجاه أبنائها؛ فزوجها لا يهمل نفسه، ويصير عجوزاً قبل الأوان، ويهمل زوجته وأبناءه فحسب، بل لا تكفي مداخيله نفقاته الرعناء على الآلات والمواد الكيميائية. وتقضي زوجته وقتاً في سد الثغرات التي لا يني هذا اللاوعي يحدثها في ميراث الأسرة؛ فعما قليل، ستباع الأعمال الفنية التي جمعتها البرجوازية الصالحة على مر القرون، وسترهن البيوت والأراضي التي تنتمي إلى العائلة منذ أجيال وأجيال. أما بالتأزر، فإنه عندما تسترعيه زوجته للنظام، ينتقل من الغضب إلى التوسل، ويطلب آجلاً، لا يستطيع طبعاً أن يحترمها، للاتهاء من

قبل كل شيء في الإثارة الدقيقة لإطار وحياة عائلة برجوازية فنلندية كبيرة وفي التحليل الدقيق، البطيء، المفعم بالدقة لنفسية الشخصيات في أثناء هذه الأزمة التي ما كانت لتنتهي إلا بالخراب والموت، لو لم تتح بصيرة السيدة كلايس وشجاعة بنتها انبعاث بيت آل كلايس مرة بعد أخرى. وشخصية بالتازار ذات أهمية كبرى، ليس في ذاتها، ولكن لأنها، في نظر بلزوك، تجسيد للعبقرية بالذات. وبما أن كلايس هو إعادة تجسيد لسيرنار باليزي، الذي يحرق أثنائه ليقوم باكتشافاته، فإنه مفتون بعبقريته إلى درجة يصبح معها غير مسؤول وغير واع. والعبقرية، في نظر بلزوك، إنما هي سلب الفرد المطلق هذا لحقوق نفسه، هذا الوفاء لفكرة حتى الموت؛ إنها في نظره شيء شبيه بالتجربة الصوفية. وبذلك، فإن شخصية كلايس تتمتع بسمات سيرة ذاتية بل نبوية؛ فبلزوك نفسه سينقطع لفكرته حصراً، ولن يعيش في السنين الأخيرة من عمره إلا بها ولها؛ وسيعرف الخراب مثله في ذلك كمثل كلايس (بل لن يربح مالا أبداً)، وسيموت مثله في خضم العمل. ولا لب في أن كلايس يتبدى، في عمله الأدبي، نموذجاً، نموذجاً خفيفاً ولاشك، ولكنه لا يخفي إعجابه به؛ وإذا لم يتزوج بلزوك إلا في نهاية حياته، وإذا تخلّى عن تكوين أسرة، فذلك بالضبط لتحاشي إعاقة تحقيق عمله كما حدث لبطله. وشخصية جورينغين فإن كلايس مؤثرة جداً وصراعها موصوف وصفاً رائعاً من البداية حتى النهاية، لكن هناك بعض التصنع وبعض الطول في ذكر

إحدى المشاهدات، يحاول أن يقتصب هذا المال، وتظل مركريت رابطة الجأش؛ ولكنها تفاجئ أباها وهو على وشك الانتحار، فتسلمه إياه، واعدأ إياها بأنه إذا بدد هذا المبلغ بلا نتيجة، فإنه سيخضع لها في كل شيء. وبالطبع، فإن التجارب الجديدة لا تأتي بنجاح جديد. وتجد مركريت، بمساعدة أصدقائها وعالمها، تجد لأبها إيراداً في بريطانيا، حيث يستطيع أن يستعيد ثروته، بينما ستضمن أعمال صغيرة، كان عليه أن يستسلم لها، ستضمن لأطفاله قوتهم بالضبط. وبعد أربع سنوات، يعود بالتازار إلى البيت، وقد خسر كل ما ادخره في التجارب التي قام بها بمعونة روحه المعذبة، خادمه لسوميلكنيني. وتجمع حفلة عائلية عظيمة ثلاثة أزواج جديدة هي: مركريت التي تزوجت عمانويل أخيراً؛ وأختها فيليسيا، التي تزوجت من الموثق بيركان؛ وكايريل، أخيها، الذي صار، بفضل تضحيات أخته، مهندساً وتزوج إحدى بنات عمه. وتضطر مركريت وزوجها إلى الإقامة طويلاً في إسبانيا. وتستدعيها رسالة من فيليسيا. فقد حبس أبوها نفسه في بيت العائلة، ومنع على أبنائه الدخول إليه؛ لقد رآهم على نفسه ديونا باهظة. وعندما تلتقي مركريت بجلتازار، فإنه لم يعد إلا ظلاً يطارده الأطفال في الشوارع. ويموت على أثر حادث قاس؛ ففي غمرة احتضاره، يأتي حركة يأس، فينتصب ويصيح: «وجدتها!»، ثم يسقط ثانية تحت وطأة هذا السر الذي يحمله معه إلى قبره. وتكمن القوة العظمى لهذه الرواية، تكمن

نرقال\* (جيزار لابروني، 1808-  
1855)، متبوعة باثنتي عشرة سونيتة  
مجموعة تحت العنوان : Chimères. وعناوين  
الأقاصيص هي : «أنجيليك»، «سيلفيا\*»،  
«جيمي»، «أوكنافيا»، «إيميلي». وتلحق  
بها ملهاة بعنوان «كوريل» ودراسة عن  
الأسرار الدينية والديانات القديمة هي :  
«إرنس».

پ -

پاميلأ أو الفضيلة المكافأ عليها (PAMELA،  
OR VERTUE REWARDED) [232،  
241]. رواية ترسلية للكاتب الإنكليزي  
صمويل رتشاردسون\*، نشرت باسم مستعار  
عام 1741. وفيها تصف البطلة، پاميلأ  
ألدروز، لأسرتها تقلبات حياتها ؛ فبأ أنها ابنة  
فلاحين، فقد رتبها سيدة نبيلة؛ وعند  
احتضارها عهدت بها لابنها الكونت ده  
بلغار. لكن هذا الأخير، الذي ليس إلا فتى  
فاسقاً، يسعى في إغوائها ؛ فيهددها ويعاملها  
معاملة قاسية ليلقي بها في النهاية بين غلاب  
قواده. غير أن پاميلأ تدافع عن نفسها، بل  
تنجح بدموعها في إثارة شفقة سيّد شاب ؛  
فتجعله يحبها ويتزوجها في آخر المطاف.

وقد حصلت هذه الرواية التحليلية على  
نجاح باهر. ونعترف بأنها مسهبة أكثر مما  
ينبغي. ثم إن نبرتها الوعظية، التي تنبع دائماً  
من حس عملي قوي، مليسة إلى حد ما.  
فپاميلأ، بالرغم من دموعها وحساسيتها  
المرهفة، فتاة عنيدة تحسن التخلص من  
الورطة.

غراميات مركيت وعمانويل. وبالرغم من أنه  
يمكن التساؤل عن مشابهة مدار الرواية  
للواقع، - هل من الممكن أن تُبد كل موارد  
أسرة فنلندية فاحشة الغنى في سبيل تجارب  
الفيزياء، في السنوات 1815-1825؟ -  
بالرغم من ذلك، فإن رواية «البحث عن  
المطلق» هي إحدى أكثر روايات بلزك إثارة  
وتأثيراً. ولعلها لا تشكل جزءاً لا يتجزأ من  
لوحة المجتمع العريضة هذه التي هي أولاً وقبل  
كل شيء مطولة «الملهاة البشرية\*»، ولكنها  
لها فضل كشف بعض أفكار المؤلف  
الرئيسة والغريبة غاية الغرابة من خلال قصة  
ثروى بلا كلل.

بحثاً عن الزمن الضائع (A LA RECHER-  
CHE DU TEMPS PERDU) [33، 36  
(هـ-1)، 39، 41، 43 (هـ-2)، 3، 49،  
54، 56، 57، 58، 61، 62، 64،  
66-67، 72، 75، 77-78، 80،  
82، 85-86، 90-91، 96 (هـ-80)،  
103، 105، 107-108، 111،  
119 - 120، 122، 128 (هـ-59)،  
132 - 133، 140، 143، 145،  
147، 155، 157، 159، 165، 172  
(هـ-61)، 182 - 183، 185، 193،  
209، 213 - 214، 216 - 217،  
230، 235 - 236، 238 - 239،  
248 - 253، 257-263، 267-  
268، 276 (هـ-84)، 277 (هـ-102)،  
279 - 281، 283].

بنات النار (LES FILLES DU FEU)  
[167]. مجموعة أقاصيص لجيزار ده

ديدرو في إثارة الأذهان بحجوبة أحكامه والمواقف الهزلية بل المضحكة أحيانا. وهذه الرواية حوار طويل، ولكنه حوار يتضمن كل أنواع المغامرات والحكايات والاستطرادات شديدة التنوع. وليست هناك أحداث متواصلة بالمعنى الدقيق. فسجلك وسيدك، وهما شخصيتان شاردتان، مستعدتان على الدوام للتفكير في كل شيء والتفلسف حول حياة الإنسان، هاتان الشخصيتان تقدمان لنا في بداية سفرهما، ولكننا لا نعلم من أين جاءتا ولا إلى أين تذهبان، ولا لماذا تنتقلان ؛ يبقى أنهما لا تبدوان مستعجلتين، تتوقعان عن طيب خاطر في الطريق، وترجعان أدراجهما، وتجريان كل المغامرات التي تعرض لهما. وغالبا ما يتدخل المؤلف للتأمل في شخصيته وفي تصرفهما، كي يشركنا في تردداته حول ما سيجعلهما تقولانه أو تفعلانه. ولكن، إلى جانب هذه التأملات الهامشية، يستمر الحوار من الأول إلى الآخر، وتقاطعه حوادث أو لقاءات أو حتى طفرات مزاجية. وشخصية جاك، التابع، الذي له لهجته الصريحة ولا يتردد في توبيخ مخدمه وتأنيبه، شخصية مميزة جدا لنهاية القرن 18. إن جاك ولد طيب، فيلسوف ساذج، ولكنه حاذق ويحسن دائما التخلص من المواقف الصعبة. ولكي يسلي سيده، فإنه شرع في قص قصة حياته وغرامياته عليه، ولكن حكايته لا تني توقفها تأملات سيده الذي يذكره بحادثة أخرى لم يروها له بعد، أو توقف باستطراداته الفلسفية الخاصة. ولجلك رأي محدد في الحياة البشرية وفي أحداث هذا العالم ؛ وهو يقول إن هذا الرأي

والقصة المروية بضمير المتكلم، بنبوة النعمة الفاضلة، لا تتمكن من استدرار تعاطفنا. ويُعتبر هذا العمل الأدبي أول رواية عن الأخلاق البرجوازية ؛ أما شكله الترسلي (الذي فسره المؤلف في مقدمة روايته الأخرى، «قصة السير تشارلز كرانديسن»)، فقد قلده روسو وكوته وفوسكولو. واستلهمه كارلو كولدوني في ملهاتين من ملاميه، قلدتا بدورهما على سيل الهدم، وأفضل هدم لهما هو هدم هنري فيلدينك : «تبرير حياة السيدة شاميلاندروز» (1741)، المكرر فيما بعد في رواية «مغامرات جوزيف أندروز». وقد ألهمت الرواية اثنتي عشرة لوحة لجوزيف هايمور (1652-1788).

پارسيفال (PARSIFAL) [173 هـ] - (71).

پير مينار، مؤلف ضون كيخوطه (PIERRE MENARD, AUTHOR OF DON QUIXOTE [277 هـ 107]).

ج -

جاك القدري وسيدك (JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE) [235، 243، 245، 270 هـ]. رواية هجائية لـ ديدرو (1713 - 1784)، بدأها عام 1773 في لاهاي، وأنهاها خلال إقامته في روسيا. وكانت آخر أعماله الأدبية المهمة. وهي أطول حكاياته. وبها يفكر



غرامياته في سن الشباب. ولكي يعثر جاك على ساعة اليد التي سرقت من سيده، ينطلق في مغامرة تنتهي نهاية سيئة : إذ يُسجن، ولكنه ينجح في التخلص من هذه الورطة. وبعد كثير من اللف، ها نحن من جديد قرب سرير جاك في بيت ديكلان. هنا تنتهي مغامراته، لأن ديدرو، الذي يريد أن ينتهي من شخصيته، فيما يزعم أنه يملك ذكريات مريية من جهة أخرى، لم يُقدّم لنا جوهرها، ينهي حكايته اعتباطيا.

هذه الرواية، الأصلية والغريبة تماما بعرضها وروحها، تذكر بعدد مهم من روايات القرن 18 : بدءا برواية «الشیطان الأعرج» لـلوساج، حتى رواية «كانديد» لـفولتير ورواية «حياة تريسترام شاندي وآراؤه» \* لـشتين. وقد أقر ديدرو نفسه بأن عمل شتين الأدبي كان مصدره الرئيس. ثم إن فظاظه مشاهد عديدة وتحرر اللغة وحيوية السرد، تنم عن تأثير رايلي، الذي كان ديدرو دائما شديد الإعجاب به. وهذا لا يمنع أن هذا العمل الأدبي يظل أحد الأعمال الأكثر أصالة في الأدب الفرنسي كله، يعييه الظاهرة نفسها - ولكنها مقصودة ومدبرة - وتشبك حادثاته وكثافة المدارات وتنوع الاستطرادات، التي تجدد أهميته من صفحة إلى أخرى. إنه بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية التي يترأى فيه صراحة مزاج ديدرو الحاد المفارق الكرنم والعبري في كثير من الأحيان.

جان سانتوي (JEAN SANTEUIL) [33]،  
36 (هـ1)، 49، 57، 60، 86، 160،

قد استنبطه من تعاليم نقيبه، أيام كان جنديا : فهو يزعم أن كل ما يحدث مكتوب في السجل الكبير للقدر وإذا حدث أمر من الأمور، فذلك لأنه لا يمكن أن يحدث بطريقة أخرى. وفي ضوء هذا المبدأ الذي لا يتزعزع يحكم على كل الأحداث البشرية : فهو بحث نفسه وبحث الآخرين على الاستسلام. وهذا تصور ديدرو نفسه وقد قُلم في شكل أولي ومبتذل : فالحياة سلسلة من القوى التي لا يملك الإنسان إلا وهم تسييرها. ثم إن جاك هو أول من يستسلم لمؤاخذات غير مجدية، سرعان ما ينهيه سيده إلى أنها تتناقض. مباشرة مع مبادئه ؛ ولا ينتظر جاك هذا التعنيف، ليندم عليها ويؤاخذ نفسه عليها، وذلك شريطة أن يعاود السقوط بعيد ذلك في التناقض نفسه. وهكذا يتبدى ملاحظا نزها لحنه ولحن غيره، وبذلك بالذات يتفاهم جيدا مع سيده.

وفي بقية مغامرات جاك القوضوية قليلا، تدرج كمية من الحكايات الأخرى : قصة غراميات السيدة ده لـلومري والمركز ديزارسي\* (التي ترويه مضيغة ثرثرة وودودة)؛ والمغامرة الخيالية لراهب ترك الرهبانية وصار سكرتير المركز ورواها بنفسه لبطلينا (وتلك ذريعة تُلزع بها ديدرو، ليوجه نقدا لاذعا للرهبان...) ؛ وحياة السيد ديكلان ومغامراته، التي يرويها جاك تارة، وسيده تارة أخرى، واللذان يجمعان، معا، معلوماتهما وذكرياتهما. وفي لحظة معينة، يصاب جاك بألم شديد في حلقة، فيعجز عن الكلام، ويمل سيده ذلك ويعلم جاك أكثر منه. ولكن هذا الأخير يتحمل البلاء فيروي له إحدى

سانتوي. وجان سانتوي هذا ولد صغير مفرط الحساسية (وهو شديد الشبه في هذا بحارسيل الصغير في كتاب «من جهة بيت سوان»)، يتنبه لعالم الحب عبر المودة التي يكنها لأمه، ثم لصبيه، هي ماري كوسيشيف\* (التي تُتعرّف فيها جيلبيرت سوان\* سلفاً). ثم يكبر جان سانتوي، وينسى ماري، ويتعلق تعلقاً شديداً بأستاذه في الفلسفة، ويدخله رفيقه هنري ده ريفيون المجتمع الراقي. وسيشارك في انطلاق الرأي الذي تحدّثه قضية دريفوس؛ لكن غرامياته ستستمر في شغل باله أكثر. وفي نهاية الكتاب، سيستعيد جان سانتوي هم أبويه، اللذين ستوحى شيخوختهما ووفاتهما لحارسيل بروسست صفحات مؤثرة وعميقة، حيث نرى سلفاً يحمل التأمّلات الكبرى التي سيتضمنها كتاب «الزمن المستعاد» والتي تتناول عمل الزمن والموت. وهذا التحليل الوجيز لا يسمح طبعاً بتبيين كل التشابهات التي توجد بين الروائين، بين عمل الشباب ورائعة النضج. فلا بد من ذكر القبلية المرفوضة في الصفحات الأولى، والفراميات الطفولية، والمشابهات التي هي متقدّمة أكثر مما هي مبدوءة فحسب، بين عالم آل ريفيون وعالم آل كيرمانت، وجملة كان معينة ستصبح «جملة سانتوي الصغيرة» الشهيرة، وابتداء موضوعه نسبة الحب وتدهور المشاعر، وموضوعه «توافق» بين الذكرى والإحساس، إلخ. ولا بد من الإلحاح أيضاً على الأهمية التي يؤدّيها سلفاً، في حساسية الكاتب، هاجس الطهارة والوعي بطابعه البعيد المثال. ولنذكر بهذه الجملة من

248 - 250، 253، 256 - 261، 275 (هـ-71)، 277 (هـ-103). رواية لحارسيل بروسست\* (1871-1922)، لم تنشر إلا عام 1952. ولنلاحظ، لإيضاح تاريخ هذا الكتاب، أن حارسيل بروسست قد أعلن، منذ 1896، في رسائله إلى أصدقائه الحميمين، أنه قد شرع في كتابة رواية ضخمة، «عمل أدبي طويل النفس»، يعقد عليه أهمية كبيرة. لكن برنار ده فالوا، الذي كان يعد أطروحة عن مؤلّف رواية «بحثاً عن الزمن الضائع\*»، والذي كان يراجع أكتداس الأوراق والملاحظات والمسودّات المختلفة التي خلفها حارسيل بروسست، لم يبتعث منها مخطوطة «جان سانتوي» إلا في حوالي 1950: وهذه الرواية التي يفوق عدد صفحاتها ألف صفحة ليست بالضبط، كما ظنّ وقيل زمناً طويلاً، «محاولة أولية» لرواية «بحثاً عن الزمن الضائع»، وإن صحّ أننا نجد فيها سلفاً للموضوعات الجهرية لعمل بروسست الأدبي الرئيس. بل هي، كما يقول السيد ألدويه موروا في مقدمته، «كتاب متميز عنها تماماً، وذلك ليس لأنه غير مكتمل فحسب، بل لأنه لا يزال ينقصه المدار الجوهري للرائعة الأدبية (والذي سيكون هو تحول طفل عصبي المزاج وضعيف البنية إلى فنان)، واستمرار الشخصيات الأساسية، وقرار كتابة الكتاب بضمير المتكلم، وشجاعة الغوص في لجة سدوم الكبريتية».

وتبدأ رواية «جان سانتوي» بالتقاء شابين بروائي معروف يترك لهما قبل موته مخطوطة رواية سينشراتها، وبطلها هو جان

يستعمل المؤلف تقنية طبيعية، دقيقة دقة خاصة في أوصافه، مستسلماً لذائقته المرضية، مركزاً فضلاً عن ذلك على تحليل الانحطاطات والاحتضارات، كما في رواية بودنيروك، ولكن مع طبع مرضي أكثر بروزاً. وفي المقام الثاني، يمثل هذا «المجتمع» الأوروبي (مركز ضاقوص الذي يؤوي رعاها من كل البلدان)، يمثل إجمالاً، وعلى علو 2000 م من الحدود، نوعاً من الجماعة خارج الزمن، البدائية والمقبلة في آن واحد. وفي المقام الثالث، يتعلق الأمر هنا، خصوصاً، بفرد، هو كاسطورپ، وهو نمط الألمان المتوسط؛ فهذا الأخير ما كاد يحتضنه الجبل ويحيط بملذات لا حد لها ولا حصر، حتى انتقل من الحياة المحمومة السطحية لعصرنا إلى مشاغل القرن 18، بادئاً هكذا، على غرار فيلهلم مايسترو، في الاهتمام بثقافته وتكوينه. من هذا الجانب، ترتبط رواية مان بالتقاليد الكبرى لرواية التكوين (Bildungsroman). وفي أثناء سنوات التعلم هذه، يقرأ كاسطورپ ويسمع ويلاحظ، ويكاد المؤلف يبدو أنه يريد أن يثبت ثقافة معرفة تمتد من الأرصاد الجوية إلى التحليل النفسي، مُديناً نوعاً ما الفضول من أجل الفضول. عندئذ تسمو الرواية وتكتسب سعة غير مألوفة مع ظهور مفكرين هما: سيغفريد، وهو بلاغي متحمس لأفكار ثورة 89 وللعقلانية الليبرالية والفردانية للقرن 19، ونافطاً، المدافع الذي لا يقل حماساً عن الجانب الفريزي والبدائي للإنسان النزاع إلى أشكال الحياة المتشعبة. ويحضر كاسطورپ مناقشاتهما بكثير من

رسالة إلى روبرت ده موتسكيو: «... وحتى في أكثر رغباتي حسية، قد يمكنني الاعتراف بأن أول محرك لها هو فكرة، فكرة قد أضحي بحياتي من أجلها، وإلى الدرجة الأكثر مركزية والتي توجد بها فكرة الإتيان». وبهذه الأسطر اللاحقة: «لعل العدم هو الصحيح، وكل حلمنا غير موجود... وعندئذ سنهلك - ولكن بين أيدينا رهائن هم هؤلاء الأسرى الإلهيون الذي سيتبعون حظنا. والموت معه أقل مرارة، وأقل وضاعة، وربما أقل إمكاناً...». إن رواية «جان سالتوي»، التي هي مشروع أول للـ«عمل الأدبي الضخم» عند مارسيل پروست، تؤكد سلفاً بحته الدائم عن جوهر الأشياء، وثقته بمهمة الفنان، المكلف بالتعبير عنه والإمسك به.

الجيل السحري (DER ZAUBERBERG)  
[266]. رواية للكاتب الألماني طوماس مان\* (1875-1955)، نُشرت عام 1924. يعود هانز كاسطورپ، وهو شاب برجوازي (يعود مان هنا، كما في رواية بودنيروك، إن لم يكن إلى وسط، فعلى كل حال إلى بطل من الإقليم ألتالفي)، يعود هانز كاسطورپ إذن لبضعة أيام، إلى ابن عمه، يواخيم، الذي يعالَج في مصحة في ضاقوص. لكن كاسطورپ، ما إن يخضع للجو الفنان لذلك الموضوع، حتى يحس أو يحسب نفسه مريضاً وسيقيم هناك سبع سنوات؛ وذلك إلى أن تنتزعه حرب 1914 من حلمه، وتدفع به إلى ساحة الوغى بقسوة. ويمكن التمييز بسهولة في هذه الرواية بين ستة طباع أو مكرورات أساسية. ففي المقام الأول،

بعضها بعضاً في حيويتها المفرطة، هي السيدة شوشا التي تهجر أحضان بير كورن لترتمي في أحضان كاستورب. ويدو، في النهاية، أن حياة هذا الأخير المعتدلة والصفافية حتى الانزعاج، يقترحها علينا المؤلف نفسه مثالا يُحتذى.

جهة كيروانت (LE CÔTÉ DE GUER-) (MANTES) [65، 80، 104، 280].

جوليا أو هلويز الجديدة (JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOISE) [241]. رواية ترسلية نشرت عام 1761 لجان - جاك روسو (1712-1778). صدرت الطبعة الأولى بعنوان : «رسائل عاشقين يسكنان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب، - جمعها ونشرها ج. - ج. روسو - في أمستردام عند مارك ميشيل بي». وكان نجاحها عظيماً، وخاصة في الأوساط الأرستقراطية : فحسب المؤلف نفسه كان لابد من كل الرقة ورهافة الحس اللتين لا يمكن اكتسابهما إلا بتربية طبقة الأغنياء لإدراك الدقة التي كان الكتاب مشبعاً بها. ورواية «هلويز الجديدة» تمحيد للحب والصداقة، ذنك «المعبددين» العزيزين على قلب روسو، من خلال شخصيتين مثليتين يلدُ للمؤلف تزيينهما بأفتن صور الفضيلة : وفي الواقع، إذا كان إلهام الرواية ذاتياً تماماً، فإن مقاصد المؤلف أخلاقية بحلاء. ويشكل حب جوليا وسان - پرو، الذي تمهجه العراقيل التي يصادفها، يشكل نوعاً ما تصعيد جان - جاك لشعفه بالسيدة

الاهتمام؛ ولكن دون أن ينحاز مع أحدهما ضد الآخر. وتبقى هذه الشخصيات مجرّدة، بما أن قوامها يبدو مُستعرقاً بالتطور المنطقي للأفكار التي تدافع عنها. وهذا الجانب من الرواية لافت للنظر، من حيث أنه يعكس، بحرية كبيرة، الوضع الدقيق لـ«ألمانيا قايما»، التي كانت آنذاك ممزقة بين أيديولوجيتين متناقضتين. وتقوم المكرورة الخامسة على مغامرة غرامية بين كاستورب ومدام شوشا، وهي موظفة في ضاقوص، وهي حادثة موصوفة برهافة في الحس والنبرة هي خاصية الحب. ويمكن أخيراً تمييز رواية للـ«مُدّة»، مماثلة نوعاً ما لمسيرة بروسست في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع». وعند كاستورب وأولئك الذين يحيطون به في الجبل أن الزمن إيقاعاً مختلفاً عنه عند أهل السهل : فهناك إذن نسبية للزمن، «مطاطية». والحاصل أن هذا الجبل المسحور والساحر يبدو كأنه ينطوي على عدد لا يحصى من الأشياء. ويمكن اعتبار هذه الرواية وثيقة عن أوروبا انتقالية، موزعة بين انهيارات نهاية القرن الأخير والآمال الأولى للقرن 20 ؛ ولذلك، فهي تنطوي على خاصية شهادة رمزية وواقعية بعمق في آن واحد. وتبين فيها مشاهد جديدة بفكاهي عظيم جداً، فكرة تتأرجح باستمرار بين الحياة والموت، وهذه الشخصية التي لا تُنسى، وذات السعة المُضحكة والرائعة، الهولندي مينير رويكورن، الذي يجعل كاستورب الرقيق، وقد عادت إليه حياته الضعيفة ولكن العبيدة، يجعله في مواجهة حياة أخرى، محتدمة وشهوانية، يأكل

سان - پرو ؛ ولكن الأعراف المجتمعية تفرق بين الشابين : فيغادر سان - پرو سويسرا متوجهاً إلى باريس، وتذعن جوليا لرغبة أبيها في زواجها من السيد ده فولار العجوز. وتؤدي جوليا واجبات الزوجة والأم، ولكنها تعجز عن نسيان سان - پرو، فتعترف لزوجها - في نهاية المطاف - بهذا الشعور الرقيق. ويصنم السيد ده فولار على أن يظهر لزوجته ولصديقتها التقدير الذي يكتنه لهما، فلا يتردد في استدعاء سان - پرو، الذي جال في أثناء ذلك في ربوع أوربا وأمريكا، عارضاً عليه أن يؤويه في بيته. وبعد أن يمضي سان - پرو فصل الشتاء في بيت آل فولار، يغادروهم، ولكنه سرعان ما تأتيه رسالة من كليز، بنت عم جوليا، تخبرها بأن جوليا سقطت طريحة الفراش بعد أن أنقذت أحد أطفالها الذي وقع في البحيرة فكاد يموت غرقاً. وستتوسل إلى سان - پرو، قبل أن تموت، بالآل يغادر البيت وبأن يسهر على تربية أطفالها.

وتتشكل الرواية لا من رسائل البطلين فحسب، بل أيضاً من رسائل كليز ضوَّرت إلى جوليا، ومن رسائل ميلور إدارو بومسبون إلى سان - پرو، رسائل السيد ده فولار. وغالباً ما يكون سان - پرو قادراً، في رحلاته بحثاً عن الهدوء والنسيان، على ملاحظة عادات مختلف الشعوب وشرائعها ومقارنتها بعادات فرنسا وخصوصاً باريس ذلك العصر وشرائعها، الأمر الذي يتيح بذلك لروسو أن يعبر عن أفكاره الخاصة من خلال رسائل بطله، وأن يجد في كل مناسبة الحياة الريفية والبدائية، وأن يضع إلى

دودُطو، المقاطع في الواقع مقاطعة فظة، ولكن المواصل والمنجز بطريقة لذيدة في حلم رغبته المتحمس وفي إبداعه الأدبي. كان روسو يبلغ من العمر أكثر من أربعين سنة عندما تتيم بالسيدة دودُطو تتيماً حالمًا وحسباً في آن واحد، يحمسه طموح صادق إلى الفضيلة ؛ لكن لم يكن روسو ولا صديقته يستطيعان خيانة سان - لاهير، عاشق السيدة دودُطو الذي لا مأخذ عليه. ومع ذلك، كان روسو قد استأهلها بسمو مشاعره، دون أن يُخضِعها. وبما أنه قد وقع في فخ فضيلته، لم يكن يستطيع من الآن إلا أن يجرب صداقة قائمة على عجة مشتركة، صداقة بين ثلاثة أطراف، صحيح أنها بريئة، ولكن تحقيقها سرعان ما بدا مستحيلًا. عندئذ تخيل روايته وكتبها، تلك الرواية التي لا تشكل حكاية إخفاق، بل تنوي أن تكرر التجربة وتُنَجِّحها لتبهر مبادئها بالمناسبة نفسها. وذلك بالرغم من الغموض الظاهر لحل العقدة ؛ لأن تحقيق هذه «السعادة الحميمة» ودوامها لم يقاطعهما إلا حدث خارجي مقدّر، تلتطفه مرة أخرى قيمة الفعل الأخلاقية وفعاليته، حدث يدمر التجانس دون أن ينكره، ولا أن يطرح منه إمكان وجوده «الطبيعي» في قلب الشخصيات. ولكي يعطي روسو مزيداً من الحماسك لحلمه، فإنه سيضمّنه انفعالات طفولته ووضوح ذكرياته، مثابراً على استحضار الشخصيات المحصورة والموقعة جيداً في هذه المناظر الطبيعية لبحيرة جنيف التي كان يعرفها ويحبها كثيراً : تحاب جوليا دُطالنج ومؤدبها،

روسو وكأنه يريد تفسير فشل حبه للسيدة  
دودطو بعبوب مجتمع عصره : نقص  
المؤسسات الذي يدفعه، بدوامه، إلى يأس  
منعزل، نحو الحلم، الهروب والأبنية المثالية  
والعبادة المتحمسة للحياة الداخلية والخاصة،  
بما أن البساطة الطبيعية يصعب العثور عليها،  
وبما أن هذا الحلم يقلص إلى مجموعات مختارة  
صغيرة، مَراسي صغيرة من السعادة، لا تترك  
للأصفياء غير الطموح إلى الإلهي. هنا  
يكن تناقض روسو في الظاهر وهو يشتر  
من جهة بالتبعية الإرادية للدولة وينفلق من  
جهة أخرى في تمجيد الفرد، موسعاً على غير  
علم منه الهوة التي تفصل العمل الجماعي  
عن الحلم وعن العمل الفردي الخالص، وهو  
تناقض ستدفع به الرومنسية إلى أقصى نتائجه  
من خلال تأليه «الأنا» و«الأمة». كل هذا  
يُخس به في الاختلاف من حيث اللهجة  
بين رواية «هلويز الجديدة» ورواية «إميل»  
أو كتاب «العقد الاجتماعي» : فهي لم تعد  
لهجة المشرع الإرادية والحازمة، بل هي لهجة  
الاندفاق والانسكاب، وهي مقدمة  
للسمفونيات العاطفية لكتاب  
«الاعتراقات»\* وكتاب «أحلام يقظة  
المتجول المنعزل». هذه الرواية، التي تبدو  
لنا اليوم بطيئة بطؤاً مزعجاً أحياناً، تشتمل  
أيضاً على صفحات وصفية تتسم بحيوية  
لافتة للنظر وتتضمن سلفاً رؤية ذاتية  
للـ«منظر الطبيعي» كما تتضمن العناصر  
التي سينسق بينها فيما بعد رومنسو العالم  
أجمع، ومن هؤلاء شاتوبريان ولامارتين ومدام  
ده ستايل وجورج صاند. ونجد فيها بعض  
التأثيرات السابقة، من رواية «الأميرة ده

جانب المثل الأعلى لحكمة الليبرالية  
الانكليزية وسخاؤها، بساطة عادات سويسرا  
وعدالتها المجتمعية. وذلك لأن هذه الرواية هي  
أيضاً، وقبل كل شيء، رواية فلسفية، ومن  
بين الأطروحات الأخلاقية والمجتمعية المطروحة  
والمناقشة في الرسائل الخاصة، هناك  
موضوعة أساسية، عزيزة على جان - جاك،  
تستخلص من مجموع الرواية بالذات،  
ومفادها أن كلاً منا قادر على العثور في  
نفسه على الإنسان الطبيعي وقادر على إعادة  
خلقه في حياته : ذلك هو مغزى رواية  
«هلويز الجديدة». وليس هناك ما هو أكثر  
براءة في هذا المنظور من غراميات جوليا  
وصان - پرو، ولكنهما ينسيان معاً أن الحياة  
«وفق الطبيعة» لم تعد ممكنة بسبب الأصول  
ذاتها المعمول بها في المجتمع : فالمجتمع  
لا يعترف بهما : فهو، إذ يعطي جوليا  
لرجل لا تحبه، يضعها من حيث لا يشعر  
في طريق الزنى. وهكذا يولد الكذب نتاجاً  
مجتمعيّاً معارضاً للصراحة الطبيعية. وتتجنب  
جوليا بشعورها الديني واستقامتها الفطرية  
إمكان الخيانة، التي يتساهل المجتمع بالمقابل  
في ارتكابها. وإذ يهدي السيد ده فولمار نبلاً  
شعورياً مماثلاً، فإنه يساعد جوليا وينشران  
حقيقة الفضيلة في حرية سعيدة. وتُرجع  
جوليا، بمراعاتها للواجب ودون أن تنكر حبها  
الأول، ترجع للفرد طهارته الأصلية وتعيد  
التجانس للأسرة، تلك النواة المجتمعية التي  
تشكل «أقدم المجتمعات» و«أول نموذج  
للمجتمعات السياسية». وإذا أُبطلت  
العبودية والكذب، سَمَحَ مثل هذا الوسط  
بازدهار التفاهم وصفاء القلوب. هكذا يبدو

الرواية، مختلف مراحل إذلال كائن بشري حتى وفاته. فالكذب والسكر وأحلام الحب والسرقة كلها تختلط في حياة البطلة جيرميني. وحبها لشخص لا يستحق هذا الحب، وهو جوثون، يقودها من خراب إلى خراب حتى العهارة وأرذل عيشة. والكتاب، الذي بديء بحكاية أولى عن طفولة جيرميني التي روتها بنفسها لمعلّمتها المعجزة، يتهي بروية زاوية من المقبرة التي فيها قبر غُفَل يضم رفات فاسدة تعيسة. إن هذا العمل الأدبي، اللافق للانتباه من حيث هو تصوير لحياة الطبقات المسحوقة، يقصد أيضاً إصدار حكم تاريخي على المجتمع والأخلاق. فانطلاقاً من حالة معروفة في الواقع ومدروسة كوثيقة نموذجية عن العصر الحديث، يرسم الأخوان كُولكُور لوحة «حقيقية» يسعى فيها الفن والعلم إلى أن ينصهرا في إبداع عظيم. إن مبادئ هذه الصيغة الأدبية الجديدة، التي يبدو فيها تأثير فلوير وثين الفكري ظاهراً للعيان، سيطبّقها زولا ومدرسة أدبية بأكملها (هي الطبيعية) فيما بعد. لكن بينما كان الأخوان كُولكُور يواصلان وصف السجايا والأهواء بعناية فائقة الدقة واهتمام دائم بالتونيات، نجد زولا والطبعيون يصورون عموماً الحياة الاجتماعية وشروطها في قسماتها الكبرى ومن زاوية فقط؛ وذلك بنوايا لا شك في سجاليتها.

الجلد الخُجَب (LA PEAU DE CHAGRIN) [59، 202-203، 207، 243]. - تر. عربية: فريد أنطونيوس، سلسلة ماريتان، نشر عويدات، بيروت، 1982.

كليث» إلى رواية «كلاريس هارلو»، مروراً برواية «ماريانا» لسامريكو ورواية «مانون ليسكو»\* لألب برينكو. أما المعاصرون، فإنهم كانوا يذوقون في رواية «هلونز الجديدة» ليس فقط حكاية حب بعيس، بل بحثاً في أشد المواضيع تنوعاً، سياسية، دينية، بشرية، تربوية، فُصِّل فيها الكلام بمغالة عاطفية عزيزة على ذوق العصر. وقد ساهمت هذه الرواية مع رواية «إميل» في أن تخلق حول روسو شهرة الثوري تلك، التي جعلته يُنفى من فرنسا ثم من سويسرا، مجبرة إياه على اللجوء إلى إنكلترا، الأمر الذي لم يكن أدنى أسباب النجاح العظيم والسريع الذي عرفته رواية «هلونز الجديدة».

جيل بلا (GIL BLAS) [255، 258، 272 (هـ-27)].

جيرمينال (GERMINAL) [223 (هـ-53)]. - تر. عربية: مطبعة الهلال، القاهرة، 1965.

جيرميني لاسيرتو (GERMINIE LACER-TEUX). رواية لإدمون (1822-1896) وجول (1830-1870) ده كُولكُور\* نشرت عام 1865. بالبحث عن فن يكون في الوقت نفسه استحضاراً حياً للواقع ووثيقة مثيرة عن شرور المجتمع الحديث، وضع الأخوان كُولكُور بهذا العمل الأدبي منهجاً أدبياً جديداً. فقد صُوِّرت فيه مغامرات خادمة الحزينة بدقة وحشية لا تقصي الشفقة مع ذلك. وتتبع خطوة بخطوة، في هذه

## الجمهورية

(Η πολιτεία η περι της διχης)

[96 (67هـ)، 178، 219 (1هـ)]. -

تر. عربية : حنا خباز، دار التراث، بيروت،

1969

جناحا الحمامة (THE WINGS OF THE DOVE)

[223 (53هـ)].

د -

دومينيك (DOMINIQUE) [243]. رواية

لأوجين فرومونت\* (1820 - 1876)،

نشرت عام 1863. وهي تحكي قصة

دومينيك ده بري، اليتيم، والذي ربه عمة

عجوز ومعلم شاب في الريف ؛ وهو

متوحش وغريزي، ولذلك فهو ذو طبيعة

حساسة جدا. وعندما بلغ سن المراهقة، بعثه

كافله إلى الإعدادية ؛ وبما أنه حالم، فإنه

يتعاطى الشعر وله صديق واحد، هو

أوليفي، وتقلب ابنة عم هذا الأخير، واسمها

هادلين، تقلب كيانه بعمق، ولكنها، وهي

أكبر منه بستين، تتزوج ألفريد ده ليفر

وتظل في صداقة طيبة مع الفتى. ويصير

حب دومينيك الذي لم يُخْ به، أكثر شدة

وألمًا ؛ فهو يريد أن يعيش بالقرب منها،

ويعرفها قليلا بروحه ؛ ويصير هواه من الحدة

بحيث لا يستطيع إخفاءه البتة. وتود المرأة،

لكرم روحها، أن تعالجه، ولكنها تتبين سريعا

أنها تحبه هي أيضا، فتبعده عنها إلى الأبد،

وقد أصابها الذهول، جاعلة بينهما اعترافها،

الذي هو عقبة رفيعة. وخلال هذا الوقت،

جرب دومينيك حظه في الأساط الأدبية،

ولكن بلا نجاح ؛ وبما أنه لا يتجح أيضا

كاتباً سياسياً، يعود إلى أرضه، حيث

سيبقى، ريفيا نبيلًا وعمدة وزوجا وأبا،

مغمورا وهادئا. ويتناول التحلي عن الحب،

الذي يفرضه تمزق المرأة المغرمة والعفيفة على

ضمير الرجل؛ يتناول به برقة قصوى وبنوة

اعتراف مقنن. ثم إن الكتاب سيرى ذاتي

جزئيا ؛ وهو دالٌّ من حيث إن فرومونت،

وهو رسام بلا مهارة وكاتب بارع وناقد نافذ

لرسم الفلندري والهولندي ويعرف حدوده

تمام المعرفة، قد أراد أن يعبر هنا عن ضرورة

استسلام الإنسان، عندما يحس بأنه لا يملك

قوة أن يكون الإنسان الذي حلم به في

شبابه المفرور. تلك هي الفكرة العميقة لهذا

الكتاب، ولعل ذلك ما يميزه عن غيره من

روائع الرواية النفسية السيرية الذاتية. وبما

يجعل من هذه الرواية عملا أدبيا أصيلا

ومؤثرا، النبوة المتنوعة الخريفية المعدلة حتى

في اندفاقها، والحماس الساذج والرومنسي

المعتدل والتحول إلى موقف يكاد يكون

كلاسيًا.

الدوقة ده لانجي (DUCHESS DE LAN-)

(GEAIS) [71-72، 174 (88هـ)].

الدكتور فاوستوس (DOCTOR FAUSTUS)

[256، 278 (96هـ)]. - تر. عربية :

محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر، القاهرة، ط. 3، 1958.

دير شرتريي پارما (LA CHARTREUSE DE)

(PARME) [243]. إنها آخر أعمال



طموح عمته، فيستعد، الآن وقد سُدَّت في وجهه طريق المجذ العسكري، لأن يتبع الحياة الكنسية ويصير معاوناً للأسقف العجوز. ولكن شبابه الحامي الذي ينقصه هدف حقيقي، يجره إلى علاقات غرامية مغامرة وسهلة. وكانت عاقبة إحدى مغامراته مبارزة قتل في أثنائها الممثل الهزلي جيلتي. ويستغل الحادث في يارما حسناً الكونت موسكا والحسنة صانسفينا والمتآمرون عليهما. ويدعى فابريس إلى العودة بوعود كاذبة بالحصانة، فيُحبس في القلعة، في قمة فارنيز، البرج الشهير (وهو النسخة الخيالية لقصر سانت - أنج). ويبقى هناك مدة طويلة، وهو مهتد بالموت باستمرار. وخلال شهور الأسر هذه، يولد ويكر حب فابريس وكليلا الصغرى، ابنة حاكم القلعة، الجنرال الطموح فابلو كوتشي. ويتواصل الفتى والفتاة بحيل بارعة كثيرة، في حين تخشى اللدقة ده صانسفينا - بحق - أن يسمم أعداؤها ابن أخيها، فتبعث بوسائل الحرب إلى فابريس، باتفاق مع كليلا. وينجح في الهبوط من البرج وينجو بنفسه. لكن إحدى الوسائل المستعملة لتيسير هربه كانت هي جرعة الأفيون القوية التي تجرّعها الجنرال فابلو كوتشي الذي يكون على حافة الموت؛ وتندم كليلا ندماً شديداً، فتندم لئلا سلم أبوها من خطر الموت، لتبعن إرادته في كل شيء ولتبتعدن نهائياً عن فابريس. ومن ثم ستزوج المركز الثري جداً كريستيزي. وحلال هذا الوقت في يارما، مات الأمير العجوز مرضاً، وهذا ما يظنه الناس على كل حال؛ والواقع أنه قد سُممه الشاعر المتآمر بيرأتني بالآ،

ستدال\* (هنري بيل، 1783-1842) الأدبية، وقد نشرت عام 1839. في الفصل الأول الذي يحمل عنوان «ميلانو عام 1796»، يركز المؤلف على المسارات المزعومة للملازم فرنسي اسمه رويرو، فيعرفنا بالمركز العجوز ضيل ضونكو، نصير النمسا والرجعي الشرس، وعلى الخصوص يعرفنا بامرأتين، هما المركيزة الشابة وأخت المركز، جينا ضيل ضونكو. ويلتح المؤلف، بإشارات سريعة، إلى أن بطل الرواية، «المركز الشاب» فابريس ضيل ضونكو\*، هو ثمرة علاقة حب بين رويرو والمركيزة. ويكبر هذا الولد في الفترة العاصفة والجيدة للحروب النابوليونية. وفي قصر كرياتا (ثم كريات)، على بحيرة كوف، حيث يمثل أبوه وأخوه البكر الرجعية والظلامية، يلزم هو أمه وعمته جينا (أرملة أحد ضباط نابليون). وفي سنة 1815، وعند سماعه خبر عودة نابليون من جزيرة إيلب، يهرب فابريس من البيت للكفاح معه؛ وبعد مغامرات خيالية يصل إلى واتولو، وبالضبط في زوال يوم المعركة، التي يشهدها دون أن يفهم منها شيئاً ذا بال، مضطراً إلى الانسحاب فيما بعد. وعند عودته، يطرده المركز ضيل ضونكو، فيلجأ إلى بيت عمته في يارما. وبالفعل، فالحسنة جينا، التي ظلت أرملة، كانت قد عرفت الويرر الأول لأمير يارما، الكونت موسكا؛ وإنقاذاً للمظاهر، كانت قد تزوجت اللدقة ده صانسفينا العجوز، وكانت زينة بلاط طاغية يارما الصغير، الذي هو بلاط يعيش خارج عصره. وفي هذا الوسط، يحاول الفتى فابريس أن يظهر

الجميع - مفرط السرعة واعتباطي بعض  
الاعتباطية. ولكن عيبا من هذا النوع لا  
يكفي للنيل من جمال هذه الرائعة الأدبية.  
وقد مرر مستهال في هذا العمل الأدبي كل  
مثله الأعلى في الفن والحياة، وأعني السراب  
البعيد منذ الآن لمجد الملحمة السناپوليونية،  
وحب المغامرة، والحب العميق لإيطاليا  
المعاصرة وإيطاليا عصر النهضة المعجب بها  
أيا إعجاب (وقد كلّفنا هذا الأمر النجاح  
الباهر والمثير لبلاط پارما المفاقر للتاريخ)،  
ولكن على الخصوص حب الحب. ولي  
كتاب هذا الكاتب، الذي أدركته  
الشيخوخة، نبوة جديدة : فمغامرات بطله  
تُقَدَّم بنوع من الكآبة الحقيقية والتسامح  
الغرامي، والرواية تقترب من الرقة اللاواقعية  
لقصيدة رومانية. ويغير وجه التحاليل  
النفسية المهذبة، ودقة الأسلوب العنيدة  
والدقيقة، والاعتبارات الفلسفية - الأخلاقية،  
يُغيّر وجه كل ذلك في السعادة النادرة لرؤية  
غنائية، والتي تبلغ في أفضل الصفحات (وما  
أكثرها) الصفاء الإيقاعي لنشيد. وظلت  
بعض الحداثات شهيرة : استحضار معركة  
واترلو الأصيل جدا، حياة فابريس في  
البرج...، ولكن قمة الكتاب الرفيعة  
وخاصيته الحقيقية تظلان هما ذلك  
الاستسلام الموفق لخيال مزاج كاتب يبدو،  
بطريقة رائعة، تحليليا وعقليا. وإذا كانت هذه  
الرائعة الأدبية شبه مغمورة في وقتها (إذ لم  
يقدّر الكتاب إلا بعض الممثلين)، فإنها  
تبدو لنا اليوم أحد الكتب الجوهريّة في أدب  
القرن 19 كله. ويحتل في النصف الأول من  
القرن المكانة التي تحتلها رواية «التربية

بمساعدة من الدوقة ده صانسفيرينا. وما أن  
الكونت موسكا قد قمع عصيانا صغيرا،  
فإنه يحس بنفسه قويا لدى الملك الجديد،  
بانوتشي - إرنست الخامس، إلى درجة  
تكفي لأن ينصح بالعودة فابريس وعمته التي  
كانت قد تبعته في هربه. ولكن فابريس،  
الذي علم بزواج كليليا الذي سيم عما  
قريب، كان قد عاد إلى پارما، على عجل،  
والتحق طوعا ببرج القلعة، مسلما نفسه  
بذلك لأعدائه. وتلي ذلك سلسلة طويلة  
وسريعة من الدسائس : فأعداء الكونت  
موسكا ينتظرون ثانية ويسعون في قتل  
فابريس ؛ وذلك في حين تسعى الدوقة ده  
صانسفيرينا (التي يبدو حبها لابن أخيها  
جليا من الآن، والتي تعلّبها الغيرة) في إنقاذه  
وتنصحه بألا يعكّر زواج كليليا على  
الإطلاق. أما الملك الشاب، المغرم  
بصانسفيرينا، والذي استغل قلق الدوقة،  
فيعدها بأن يطلق سراح فابريس، مقابل نيل  
حظوتها. وما أن اتفق على ذلك وتُنفذ حتى  
غادرت صانسفيرينا پارما، جاذبة معها  
الكونت موسكا الذي سيتزوجها فيما بعد.  
وأما فابريس، الذي دخل الآن الحياة  
الكنسية، فيصير داعية ذائع الصيت ؛ ولكن  
هواه يتأكله، فلا يفكر إلا في الشرور على  
كليليا، مقاوما حبّه مرة وواجهه مرة أخرى.  
وينجح أخيرا في الالتحاق بها فترة قصيرة ؛  
ويعجل موت طفلها بها إلى القبر، وقد عذبها  
الندم. وحينها يتخلّى فابريس عن الأجداد  
والثروات، وينسحب إلى دير شرقي پارما،  
ولا يتأخر عن الموت هو أيضا.  
والقسم الأخير من الحكاية هو - في رأي

الدولة البوليسية. ويشكل موسكا الذي يخترق المؤامرات في صفة حكيم ماهر، والمأمور المستبد المرعوب هو نفسه والذي يعج عالمه الصغير بيوليسه السري، والمتآمرون المتتورون الذين يهيجون الشعب ويعملون في الواقع لمصلحة منافسي الأمير، وتأثيرات ما وراء الحدود، يشكل كل ذلك شخصيات معروفة كثيرا.

ونتبين أن هذا الكتاب الجوهري في القرن 19 يظل جوهريا في القرن 20 أيضا. فستدال يبلغ، هنا أيضاً، المثل الأعلى لشعاره (الذي استمده من ضابطون): «الحقيقة، الحقيقة المرأة!».

والشفافيات الوحيدة في هذا العالم القاسي هي الوجوه، في نهاية المطاف: وجه صانسينينا المأساوي، ووجه كليلا المثل، ووجه فابريس المتعالي المترفع المتلهف في آن واحد، فابريس الذي يتجاوز كل كراهية وكل احتقار. هذه الوجوه هي الحب، الأبدى، مع الطموح والخلع. الحب الذي بدا لاستدال كذلك المنظر الطبيعي «الجليل» الذي كان فابريس يتأمله من برج فارليز. - تر. عربية: عبد الحميد الدواخلي، دار الكتاب المصري، 1947.

الدفاتر (CAHIERS) [36 (1-هـ)، 267 (71-هـ)].

دراسة أخرى للمرأة (AUTRE ÉTUDE DE FEMME) [243، 256].

العاطفية\* في النصف الثاني منه. وفي رواية «دير شرتريني يارما»، ما يشبه قمة علم النفس المهذب في القرن 18 (ولنتذكر إعجاب مستدال بلاكول)؛ وذلك في حين أن دقة الملاح وإقصاء كل تفخيم، باسم حماس واضح واستمراري جدا يكاد يكون مكظوما دائما، كانت تتيح سلفا لاستدال أن ينجي أشد ثمار الواقعية الناشئة حقيقة وأن يواجه بقوة اللوحة العريضة للعادات التي لم يعجب بها بلزك ولم يدرسها عبثا. وأخيرا، ولعل هذا إحدى أكثر سمات هذا الكتاب الحدتي أصالة، فإن المغامرة تبدو فيه التعبير الشعري عن أخلاقية حميمة، تجدد فيها حلها.

وهذه الخصائص كافية لكتاب عظيم. وهي لا تتيح بمفردها تفسير النجاح. ولا يني كثير من القراء يقرأون رواية «دير شرتريني يارما» ويعيدون قراءتها. فهل يتعرفون أنفسهم إذن في ملاح ثوان، أو في ملاح فابريس؟ ذلك ممكن. إنهم يجدون أنفسهم أيضا، بل أكثر، في إمارة يارما، في ذلك البلاط الصغير الذي يعج بالدسائس بينما يشهد آل فيراني بالأضغاثهم وأسلحتهم.

ولا تبدو يارما صورة مختصرة لإمبراطورية بقدر ما هي صورة مختصرة لمجموعة من القوات وللبيئة المتألمة. فالطموحات الشخصية والأهداف السياسية تتأرجح فيها أشد ما يكون التمازج. ويعطي برج فارليز وسجانونه الزاحفون وجنراله كوتني الذي لا يهيم سوى أن يحظى كل شيء برضى الملك، يعطي ذلك كله صورة مصغرة عن

هـ -

الهاربة (LA FUGITIVE) [74، 93  
(هـ 11)، 94 (هـ 24)، 249].

هلوينز الجديدة (← جوليا أو هلوينز  
الجديدة).

هـ.م.، بولهام اخترم (H.M. PULHAM,  
[208] (ESQUIRE).

و -

الوجه الآخر للتاريخ المعاصر (L'ENVERS  
(DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE  
[202].

الوقع العجيب [242، 277، (هـ 103)  
(← قصص نموذجية).

«وردة لإميلي» (A ROSE FOR EMILY)  
275 (هـ 75)].

ز -

الزمن المستعاد (LE TEMPS RETROUVÉ)  
[70، 82، 86، 93 (هـ 11)، 104،  
134، 192، 238، 269، 280].

الزنبقة في الوادي (LE LYS DANS LA  
VALLEE) [244 (هـ 62)]. رواية  
لسأونوريه ده بلزاك\*، نشرت عام 1835.  
هذه الرواية، التي هي أول دراسة في

«مشاهد حياة الأقاليم» («الملهاة البشرية»)،  
هي أحد الأبنية الأصيلة : فهي تبدى في  
شكل رسالتين ؛ إحداهما ضخمة وتشغل  
الرواية كلها تقريباً، وهي اعتراف الكونت  
فيليكس ده فاندنيس للكونتيسة ناتاليا ده  
مانرفي ؛ والأخرى تشكل في بضع  
صفحات جواب الكونتيسة. تكون هاتان  
الشخصيتان على وشك الزواج، لكن  
السيدة ده مانرفي تلاحظ لدى خطيبها  
أحلام يقظة مفاجئة وطويلة، فتسأله عن  
سببها ؛ ويجيبها بقصة حياته. فالشقيكونت  
الشاب ده فاندنيس يتلقى تربية صارمة  
خالية من الحب والحنان، فيذهب إلى حفلة  
راقصة تقام على شرف دوق أنكوليم. وتأتي  
سيدة فائقة الجمال فتجلس إلى جانبه، في  
إحدى زوايا قاعة الاستقبال. ولا يستطيع  
المراهق المفتون أن يمتنع عن تغطية الذراعين  
البادين لناظره بالقبل. وبعد وقت قليل،  
وفيما هو يحلم بالحسنة المجهولة، يقدمه  
صديق له إلى الكونت والكونتيسة ده  
مورتصوف: فيتعرف في هذه الأخيرة السيدة  
المهانة ويمحضها في الحال حباً خالداً.  
ويسميا «زنبقة الوادي»، ذلك الوادي الذي  
يقع فيه قصرها، على ضفاف نهر الأندرا.  
ويعرض كل إغراءاته، ويغوي الكونت  
وطفليه. ويصير عما قليل صديق البيت  
ويخالط أفراد أسرة غير متجانسة : فالكونت  
ده مورتصوف، وهو مهاجر سابق، أكبر  
سناً من زوجته، يشرف على الجنون ويجعل  
حياتها غير ثابتة ؛ وتحمل كل شيء بصبر  
أيوب حباً في طفليها. وتتأثر تدريجياً بمشاعر  
فيليكس ورقته، فتعين لهما الحدود الدقيقة

أزهى الصور، رومنسية هائجة، غالباً ما تفسدها صور فاسدة الذوق. وتشكل نبوة إجابة ناتاليا، مع اعتراف فيليكس، تقابلاً طيباً وتنتهي بنغمة تهكمية، غير منتظرة، هذه الحكاية المأساوية. - تر. عربية : هيج شعبان، سلسلة أعلام الأدب المعاصر، المطبعة البولسية، بيروت، 1966؛ سلسلة ماريان، نشر عويدات.

زنجي «الترجس» (THE NIGGER OF THE «NARCISSUS») [223 (هـ52)، 275 (هـ75)]. رواية نشرها الكاتب الإنكليزي بلدا، البولوني مولدا، جوزيف كونراد (تيودور جوزيف كونراد كورزيوفسكي، 1857 - 1924)، ضمن مجلة «New Review»، عام 1897؛ ثم أعاد نشرها في مجلد في السنة التالية. وتعمل الطبعة الإنكليزية عنوان : The Nigger of the «Narcissus». A Tale of the Fore-castle [زنجي «الترجس». حكاية عن السلوقية]، بينما تحمل الطبعة الأمريكية عنوان : Children of the Sea [أطفال البحر]. وهي من أحسن روايات كونراد، تلك الرواية التي تختلط فيها صفاته المتناقضتان اختلاطاً أكثر انسجاماً؛ وهاتان الصفتان هما : رومنسية من نوع خاص، وميل إلى العظمة والبساطة نجه في الملحمة. وتستلهم الرواية المصاعب التي كانت لسكونراد مع البحر في الواقع، والتجربة التي خرج بها من ذلك. يبحر المركب الشرعي، «الترجس»، الراسي في إنكلترا، يبحر في اتجاه بومباي. وحين يجتمع طاقم السفينة

جداً، المطابقة لواجبات الدين. وتضني نفسها، إلى أن تتمكن من قهر الهوى الذي يشتعل بين أعطافها، مخفية إياه تحت قناع عاطفة الأمومة، ويتسبب عهد الإصلاح في تغيرات سعيدة في وضع آل مورتصوف المالي؛ وبفضل تأثير أبوي الكونتيسة يصير فيليكس أحد أمناء السر الخاصين لسليوي الثامن عشر. ويقرر البقاء وفيماً بدقة لحبه السفلاطوني، لكن مركيزة انكليزية، جميلة جداً ومنحرفة، تغرم به وتجعله يتخلى عن هذا القرار. وما أن فيليكس يتمزق بين ملاك وشيطان، بين حب طاهر وهوى شهواني، فإنه لا يستطيع أن يصمم على التضحية بأحدهما في سبيل الآخر، إلى أن يفقد الاثنين معاً : فالكونتيسة ده مورتصوف تعلم بعلاقته الغرامية، فتعرض بعسر المضم وتموت جوعاً وعطشاً، نتيجة لذلك. أما المركيزة، فإنها تهان بسبب هجرها دون كلمة، ولذلك تهجره. ومن رسالة تسلمها له الكونتيسة عند موتها، يعلم أنها أحبته دائماً حباً شهوانياً، منذ أول لقاء لهما في حفلة دوق أنكوليم الراقصة. ومنذئذ، «تصبح حياتها مسكونة بشبح» : ذلك هو سبب كآبتها المتقطعة. أما الكونتيسة ده مانرفي، فتعيد له، في جواب روحاني، حريته، موصية إياه بالآل يوح بمثل تلك الأسرار لرايع زوجة يحبها مستقبلاً؛ وذلك لأن هذه الزوجة قد يمكنها أن تفقد الشجاعة عند التفكير في مقاومة ثلاثة أطياف. إن الكتاب مسكون بالشبح الملائكي للسيدة ده مورتصوف، «زنقة الوادي»، التي لا تحفظ بطهارتها إلا في مقابل حياتها؛ وحب فيليكس مصور في

الجديد على ظهرها، يتقدم زنجي ضخيم، هو جيمس وايت، الذي جُند لتوّه. وتبدأ الرحلة البحرية الطويلة. ويُحدث حضور هذا الزنجي المريض - الذي تهزه نوبات سعال رهيب - نوعاً من الضيق عند البحارة : سواء عند سينكלטون العجوز، وهو الأقدم خدمة والذي تنشطه حكمة توراتية، أم عند ضونكين، العنيد الذي لا يصلح لشيء والذي يفسد كل المناقشات، أم عند الطباخ الذي هو ضحية الميول الدينية المفرطة. ويتعلق الجميع بسيكر، ضابط البحرية المعاون، وهو ضابط لاشك في أنه ذكي ومحِب مهنته، ولكنه تنقصه الصفات المشرفة التي تصنع القبطان الجيد. ويسهر على هؤلاء جميعاً الوجه الهادي للقبطان ألسطن، الرزين ولكن القادر أيضاً على بذل طاقة قصوى. وشيئاً فشيئاً تسطو شخصية الزنجي سطوة مشؤومة وغامضة على الجميع : فهو يؤذي رفاقه ويهينهم ؛ ولكنهم يخدمونه ويكافونه بعنايتهم، ويكونون له الضغينة في نفوسهم. ويودون جميعاً لو يتخلصون منه، ولكنهم يبدون مسحورين في الوقت نفسه بخاطر الموت الذي يتهلده. ولجأة تحدث عاصفة، فيخاطر عدة رجال بحياتهم في سبيل أنتشال المريض من قمرية كان آخذاً في الغرق فيها. ولكنهم لا يتلقون منه أي كلمة اعتراف بالجميل. وعندما يَعرِزُ الزنجي أخيراً على الموت، يطل السحر ويظل طاقم السفينة - الذي كان على أهبة التمرّد على قبطانها - مشدوهاً بعض الوقت. ثم تعود الحياة على السفينة كما في الماضي وتبلغ هذه الأخيرة نقطة وصولها وهي أسعد ما تكون. ويترعُ

ح -

حبّ لسوان (UN AMOUR DE SWANN)  
[55، 61، 89-90، 103، 105-  
106، 112، 133، 162-163،  
189، 210، 225 (هـ-95)، 252-  
254، 261].

حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك،  
ومغامراته المدهشة الغريبة (THE LIFE  
AND STRANGE SURPRISING ADVENTURES  
OF ROBINSON CRUSOE, OF  
YORK, MARINER [234، 258]. رواية  
للدانييل ديفو\* (حوالي 1660-1731)،  
صدرت عام 1719. وهي من أشهر كتب  
الأدب العالمي كله. والأصل التاريخي  
لموضوعها معروف، وهو مغامرة البحار  
ميلكيرك، الذي كان قد تُرك عام 1705

ويغرق بيرموث، ويبحر من جديد، فيقبض عليه قرصان بربري من سلا، حيث يبقى سنتين ؛ ويفر في مركب مع عبد مورسكي صغير اسمه خوري، يبعه لقبطان برتغالي، يحمله إلى البرازيل. ويستقر فيها روبنسون غارساً، ثم يرى أن الأفيد له أن يتعاطى النخاسة. ولكن الباخرة التي كان ينوي أن يسق فيها شحته من خشب الأبنوس تغرق على مقربة من مصب نهر أورينوكا، ولا ينجو إلا روبنسون، فيجتاح إلى جزيرة قفراء. وبعد أن يأتي الناجي بمحطام السفينة والأسلحة والأدوات التي يمكن أن تكون ضرورية له ؛ يبنى لنفسه كوخاً وينظم حياته المنفردة بمهارة لم يُسمع لها مثيل. ويصير قنّاص معز، فمربياً، فنجاراً، فبئاء، فحفاراً، فبستانياً، فسلّلاً، ويبلغ علاوة على ذلك «إتقاناً غير متوقع في صناعة أواني الخزف»، ويصنع لنفسه سراويل «من جلد تيس عجوز» ويتمكن من أصطناع غليون يسحب الدخان غاية ما يكون السحب. ويذل روبنسون كل ما في وسعه إلى درجة أنه لثي بعد عام واحد ضرورات الحياة الأساسية، ولو أنه تعرض، والحق يقال، للزلازل، والحصى، والعلة. فالجزيرة قفراء فعلاً. وينجو روبنسون بأعجوبة من غرق جديد، بعد أن صنع زورقاً من تجويف جذع شجرة أملأ في ربح بعض الأراضي المحاورة. وعند عودته إلى «صحرائه السعيدة»، يلاحظ مغادرة آكلي البشر لسفينة، ومعهم سجين من أمثالهم، يستعدون لأكله ؛ إنه قوندروي الخدم، ذلك «آلتوخش الطيب» الذي سيثير، عمّا قريب، شفقة برناردان ده

في جزيرة خوان فرنانديث الموجودة في غرضي بحر ألشيلي، وهي مغامرة كانت قد هيّجت العواطف في إنجلترا. وفي سنة 1709، خلّصه ألقبطان رودجرز، وهو سبّاح مقدم كان يدور حول العالم، خلّصه بعد أربع سنوات من العزلة، وقد كاد يعود إلى الحالة المتوحشة. وكان ألقبطان رودجرز قد نشر حكاية رحلته، هتّكز اهتمام ألقراء الصفحات التي تروي كيف عاش ألكسندر سلكيرك أربع سنوات وأربعة أشهر وحيداً، في جزيرة. وكان دانييل ديفو يدنو آتخذ من ألكسندر ؛ وكان قد كتب كثيراً في أثناء حياته التي كانت مضطربة. وهو لم يكتب روايات، بل مقالات نقدية سياسية. ونظراً لأن لديه بنات في سن الزواج، فإنه كان في حاجة إلى المال. ولذلك فكر في الإفادة من قصة ميلكيرك. فذهب إلى الناشر تايلر، الذي عرض عليه المشروع الآتي : «حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة ؛ هذا ألباحر الذي عاش ثمانية وعشرين عاماً وحيداً في جزيرة قفراء، في عرض سواحل أمريكا، على مقربة من مصب نهر أورينوكا العظيم، بعد غرق سفينة هلك كل راكميها إلا هو الذي ألقى نه آلماء إلى الساحل». وأعطى تايلر لـديفو توصية بكتابة مآلد من ثلاثمئة وخمسين صفحة على هذا ألتصميم. ولم يظهر أسم المؤلف على المآلد. وروبنسون كروزوي (وكروزوي هو لقب رفيق المؤلف في أيام الدراسة) ولد تهرسه شهوة المغامرات ؛ فبالرغم من نصائح أبويه الحكيمة، يهرب من ألبيت، ويبحر إلى هول،

سان - پير. ويطلق روبنسون سراحه ويعلمه، وقد صار مريباً، أن يكره اللحم البشري، وأن يليس سروالاً وأن يعبد الإله الحقيقي. («علينا أن نقرأ كلام الله، وأن نتبع روحه، كما لو كنا في إنكلترا»). ويظهر آكلو البشر من جديد، ومعهم سجينان أحدهما إسباني والثاني أبو فولندرودي (كما لو كان الأمر صدفة...). وحينها يبعث روبنسون بهذين الرجلين على ظهر فلك، بحثاً عن معمرين بيض، متوحدين في مكان ما من جزر الكارايبي. وأخيراً ترسو باخرة أوربية، يسعى طاقمها المتمرد في التخلّص من ضباط صفه. ويساعد روبنسون هؤلاء الضباط على قمع المتمردين الذين سيكون عليهم منذئذ أن يعمروا الجزيرة، عقاباً لهم. وبعد أن يمضي روبنسون كروزوي ثمانية وعشرين سنة وشهرين وعشرة أيام، يقلع، صحبة فولندرودي الوفي، نحو أوربا. وعندما يصير غنياً ذا ملايين (لأن أصدقائه قد نموا أغراسه في البرازيل، خلال هذا الوقت)، يعود إلى إنكلترا ويتزوج ويصير له ثلاثة أطفال. وقد دفع نجاح الكتاب المؤلّف إلى كتابة تتمته. ويحمل المجلد الثاني، الذي لا يقل عن الأول ضخامة، يحمل هذا العنوان : «مغامرات روبنسون كروزوي الأخيرة بقلمه، وهي مغامرات تشكل الشطر الثاني والأخير من حياته، ومن ذكرياته الغريبة والمدهشة عن رحلاته حول العالم». وبما أنه قد نُشر في شهر غشت من سنة 1719 نفسها، فإنه كان قد كتبه إذن في بضعة أشهر. وكان نجاحه عظيماً أيضاً. يعود روبنسون إلى جزيرته، المستعمرة هذه المرة.

وسيكون على المعمرين أن يكافحوا آكلي البشر. وتحكي بقية المجلد رحلات روبنسون إلى مدغشقر وأهند والصين وعودته إلى أوربا، بعد أن عبر آسيا من بكين إلى أوزخائكلسنك. ولابد من الإشارة إلى أن ديفو لم يغادر إنكلترا قط، اللهم إلا ما كان من بعض المغامرات القصيرة على القارة، في فترة شبابه ؛ ومن ثم فهو مؤسس ذلك العرق المتين. من الكتاب الذين يَحْكُون عن رحلات عجيبة دون أن يكونوا قد غادروا حتى بيوتهم. وسيكون جول فيرون من هؤلاء. وكان كل ما يرتبط بالرحلات ممتعاً وطريفاً في رواية «روبنسون كروزوي» إلى حدّ. أنه حجب عقدة الحكاية. وكان لابد من مجيء رواية «إميل» لروسو، للفت الانتباه إلى ما يشكل الفكرة الرئيسية في ذلك العمل الأدبي، وأعني : صراع الإنسان وحده ضد الطبيعة، إعادة تشكيل العناصر الأولى للحضارة البشرية، دون أي دليل غير ضميره الخاص، ودون أية وسائل غير طاقته وبراعته ومهارته. ففي العصر الذي عاش فيه دانييل ديفو، هذا الكروتستاني غير الانكليكاني، والذي كان بالتناوب كاتب مقالات نقدية ورجل سياسة، بل محتالاً، وكان قد جرّب السجن، غالباً ما يُجاور «الكتاب المقدس» كتاب المحاسبة، فقامت أصالة الرواية «ليس على خلق نوع أدبي جديد، بل على التوفيق بين نوعين كانا موجودين من قبل، ألا وهما : «الكتاب المقدس» وحكاية الرحلة» (Paul Dottin, *Daniel Défoe* et ses romans). والشئ الوحيد المؤكد أن حكاية المغامرات هذه، التي كتبت على



الشخص الأقل حديثاً عنه في الرواية هو البطل. تريسترام شاندي. وعندما يتم الوصول إلى منتصف الرواية، فإنه يكون على وشك الميلاد؛ وعندما يتم الانتهاء منها، يكون على عتبة الطفولة. يولد تريسترام ولادة مشؤومة، وذلك على الأقل حسب رأي أبيه والتر. لقد بدأت مصائبه قبل ذلك بتسعة أشهر، في إحدى ليالي شهر مارس، بسبب سؤال طرحته من ستكون أمه على أبيه، في لحظة غير مناسبة بوضوح: «من فضلك، يا عزيزي، ألم تنس أن تعني الساعة الدقاقة؟». حسب والتر شاندي، كان هذا الظرف كافياً لأن يؤثر في طبع الطفل المقبل وفي مصيره. ثم عندما جاء إلى الدنيا، كاد المولود يسحق أنفه. لكن هاك ما هو أسوأ: فقد كان الأب يؤمن بتأثير الأسماء في قدر الناس، فأراد أن يعطي ابنه اسماً يكون فال عظيمة ومجد، ولكن ليس اسم تريسترام طبعاً، مادام لا يوجد رجل بهذا الاسم حقق عملاً يستحق الذكر. ولذلك، فعندما سئل عن أي الأسماء يحبه لابنه الذي تحدى به الموت، والذي يجب التعجيل بتعميده، اقترح اسم Trismégiste، أي العظيم ثلاث مرات. وقد فهمت الخادم نصف الكلمة، وانتهى المطاف بالطفل إلى أن يُسمّى تريسترام، الأمر الذي أحزن والتر. ومات ابنه السكر، فكتب للأصغر نظاماً تربوياً، سماه «Tristrapédie» [أي التقويم على طريقة تريسترام]، وهو نظام أدرج فيه فصلاً عن الأفعال المساعدة (-Verbes auxiliaires)، وهو هدم لذيد للأسماء والتجارين النحوية. ويكبر الطفل، فنعلم أنه قد جرح

عجل بدافع كسب المال ليس غير، نالت مجاًحاً منقطع النظر. وبما أن ديفو يتأهمى مع بطله تمام التأهمى، فإنه يترجم، فعلاً، طموحات جمهور ذلك الوقت، المتعطش للاكتشافات الغامضة ومغامرات ما وراء البحار؛ وفي هذا الصدد، يلاحظ جان بروفو قائلاً: «إن ديفو هو أول من رفع الأدب الشعبي في الأزمنة الحديثة إلى مستوى الأعمال الأدبية العزيزة على النخبة. فقد هيأ الانتشار الواسع للروايات الواقعية في القرن 18. وأطلق الحركة التي تمكنت، مع رتشاردسن، من فرض أذواق الطبقات الشعبية على المثقفين». ومع أن هذه الرواية، التي كثيراً ما تُنحى، من يوب إلى هيبوليت بين، مروراً بشامفور وريشارول، تُنحى، بسبب سوء فهم، إلى دائرة أدب الأطفال، فإنها أثارت إعجاب آلاف الأدهان؛ فكتب أندريه مالرو يقول في كتابه «شجر جوز ألتوروك»: «ثلاثة كتب تواجه السجن: «روبنسون كروزوي» و«ضنون كيوخوطه» و«المحوة»... الأول يناضل بالعمل، والثاني بالحلم، والثالث بالقداصة». وقد تعرف آلاف القراء أنفسهم في شخص روبنسون كروزوي.

حياة تريسترام شاندي وآراؤه (THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT) [228، 235، 243]، 265]. عمل أدبي للكاتب الإنكليزي لورنس شتين<sup>٥</sup> (1713-1768)، نُشر لأول مرة في تسعة مجلدات ما بين سنتي 1760 و1767. وبالرغم من العنوان، فإن

بدراسة المواقع المحصنة. أما السيدة وودمان،  
الأرملة الشابة اللطيفة، فتُغرّم بطوي  
وتفلق - بحيلة أثى خالصة - في أن تجعله  
يحجها ؛ ولكنها ترغب في أن تتقصى عن  
جرحه وعن المضاعفات المحتملة التي يمكن  
أن تنتج عنه، فتسأل الطبيب في هذا الشأن  
وتجعل خادمتها تسأل ثيم. ويعلم طوي بهذه  
التحريات فيتضايق قليلاً، ويخبر أخاه بذلك.  
ولا ندري كيف تنتهي المسألة، لأن الرواية  
ظلت غير مكتملة. شخصية أخرى لافتة  
للنظر هي الخوري يوريك، الذي ربما هو  
سليل مُضحك مسرحية «هامليت». وما أنه  
صادق، عدو الرزانة، مازح، ولكنه جاهل  
للحياة، فقد أعدى عليه الكهنة وذهب  
ضحية ذلك. وستكتب على شهادة قبره  
هذه الجملة الشكسبيرية : «آه،  
يا السيوريك المسكين!». وتُدرج إحدى  
مواظله في الرواية، إنها الموعظة السابعة  
والعشرون من المواعظ التي نشرها شتيرن  
الموقر فعلاً باسم مستعار هو يوريك. وقد  
صدرت رواية «الرحلة العاطفية»، التي  
تشارك في كثير من النقاط مع رواية  
«تريسترام شاندي»، صدرت أيضاً بهذا  
الاسم المستعار. ويصدر المؤلف، في رواية  
«تريسترام شاندي»، عن طفرات، مقاطعاً  
حكايته باستطرادات لا نهاية لها عن أسباب  
أفكارنا الغامضة، والزمن النفسي الذي يعده  
الزمن الحقيقي الوحيد، وعن الصبيان مبكر  
النضج، والحب، وملابس الرومان  
القدماء... وقد كرّست صفحات طويلة  
لانطباعاته عن رحلة إلى فرنسا. ويعترف  
شتيرن. قائلاً : «أنا لا أوجه ريشتي، بل

في حادثة ؛ ثم يتباحث الأبوان للتأكد من  
وجوب إلياسه ملابس ولّد كبير، وفي النهاية  
يتحدثان عن إعطائه مريئاً. ويقترح عمه،  
طوي، لهذا العمل ابن ملازم أول فقير، هو  
لوفيفر، الذي أسعفه وحضر وفاته (وحادثة  
هذه الوفاة من أبلغ حداثات الكتاب أثراً).  
وتتحرك حول الطفل مختلف شخصيات  
الرواية : وأولها الأب ؛ فهو رجل سليم العقل،  
ولكن أفكاره غريبة أحياناً، وثقافته ضحلة،  
وتفكيره تافه إلى حد ما ؛ وهو يدعي  
الفلسفة ولا يفتأ يلجأ إليها في كل الظروف  
الحرجة. وهكذا فعندما يفقد مولوده الأول،  
يتعزى وهو يعرض على طوي تأملاته  
السفسطائية، متبنيًا فقرة من رسالة  
سيرقيوس سوليبيوس إلى شيشرون في شأن  
موت توليولا. وإلى جانب الأب، توجد الأم،  
المرأة اللطيفة الصبور، ولكن بليدة الذهن :  
إنها إحدى أشحب شخصيات الرواية كلها.  
أما طوي، فهو ضابط سابق بريء الروح،  
متواضع وساذج، أيّ ووديع في آن واحد.  
فاذا أزعجته ذبابة، فإنه يمسكها ولكنه لا  
يسحقها، بل يتركها تطير، منطلقاً من مبدأ  
أن العالم يسعها معاً. ونظراً لأنه كان قد  
جرح في الحرب، فإنه كرس نفسه في ذكرى  
حياته العسكرية لدراسة الحصون التي  
صارت عنده هوساً لطيفاً. وحسب لورنس  
شتيرن، فلكل منا هوسه ويجب أن «يعود  
إلى موضوعه المفضل (hobby-horse)». إن في طوي شيئاً من ضنون  
كيخوطه، وشيئاً من صانثو في خادمه  
الوفّي ثيم، الذي كان عريقاً وصار معطوب  
خرب هو أيضاً، والذي يعالجه ويهتم معه

ملاح المحظية. والعاصمة هي پاريز؛ والشخصيات هي جلساء الملك. والوصف هو من الإبهام والعمومية، بحيث لا يشكل أهجية، وإنما تصويراً رمزياً. والظروف التي يجرب فيها السلطان الخاتم تتيح للمؤلف فرصة أن يחדش بهجائه جوانب عديدة من حياة ذلك العصر وأن يتطرق لمواضيعها الأكثر تنوعاً: من إصلاح مسرح الأوبرا والملهة، إلى «خصومة القدماء والمحدثين»، إلى قضايا الحقوق والاقتصاد والفلسفة. وينم في كل حالة من هذه الحالات عن ذهنه الوقاد، الذي يتقدم زمنه. ولذلك فإن كتاباً في مثل جذية ليسينك - الذي استوحى من هذا الكتاب فكرة كتاب «فن المسرح في هوبورك»، - يعجبون، وهم يأسفون للجانب الداعر من الكتاب، بكون المؤلف توصل من زاوية عابثة إلى التعريف بآرائه وإلى انتقادات ما كان ليُكتشف عنها أبداً بغير هذه الطريقة. وهذا يعيد «فجور» ديدرو إلى منظوره الصحيح.

ط -

طوم دجونز (← قصة طوم جونز اللقيط).

الطموح حباً (L'AMBITIEUX PAR AMOUR) [242] (← «السير سافاروس»).

ي -

يوميات خوري في الأرياف (JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE) [231]

توجهني» إن اطلاعه واسع جداً ويتباهى به عن طيب خاطر. وهو غالباً ما يستشهد بسموتيني وثرياتيس اللذين يُعدّان من بين المؤلفين المفضلين لديه، ويقلّد رابليه، وإديسون في تصوير الطباع. وهو - بمهارته العبقريّة - يثير الابتسامة تارة، والدموع تارة أخرى. إنه إنسان عاطفي؛ ولكن، بما أنه ابن عصر العلاقات الغرامية، فإنه لا يتراجع أمام المشاهد الجريئة والمضمرات الماكرة التي تتعارض بغرابة مع عمق بعض التأملات. هنا وهناك، نجد صفحات كاملة تُركب بيضاء، مقاطع مستبدلة بها متواليّة من التّجيمات، تشطّيات، غرائب. لكن شعتين أستاذ في الفكاكة على الخصوص.

الحلى المدياعة (LES BIJOUX INDIS-)

(CRETS) [275 (هـ74)]. رواية نشرها دليس ديدرو\* (عام 1748)، ثم ندم على كتابتها. يصاب سلطان بالملل. وبما أن محظيته قد استنفدت أخبار العاصمة المشينة كلها، وهي تسليتها المألوفة، فإنها تنصحه باستشارة جنّي قصد معرفة أسرار سيدات البلاط الغرامية. ويمنحه الجنّي خاتماً سحرياً، يكفيه أن يوجّه قفص فسه نحو امرأة، لكي تعترف هذه الأخيرة، على الفور، بصوت إحدى حليها، بكل الدسائس التي تعرفها: فمن الواضح أن الحلية المغنيّة يرتبط بها معنى فاحش مزدوج. وتلدور الرواية كلها حول اعترافات لإرادية وفاحشة، يجري معظمها في محافل مجتمعية: الأمر الذي يتيح الفرصة لتعليقات جريئة. ويتعرّف القارئ لويس 15 تحت ملاح السلطان، والهامادور تحت

عن الآنسة شنتال. وفي فورة ثمرد، تبوح هذه الآنسة للخوري بكرها لأُمها وبالتقزز الذي تبعته في نفسها غراميات أبيها مع المعلمة. وسيحاول الخوري أن يصلح ذات بين الأم وأبنتها. فيكتشف في أثناء الحديث الأعمال الحقة التي تخفيها الكونتيسة تحت رصانتها الزائفة ؛ فهي تعرف أن زوجها يخونها، فتنتقم من خجلها بالفرح السري لرؤية أبنتها وقد خاب ظنها في أبيها. وكثافة أقوال القس في هذه اللحظة مثيرة : «إن أخطأنا الخفية تسمم أهواء الذي يستشقه آخرون، ومثل هذه آجربة، آلتى كان شقى يحمل بذرتها بغير علم منه، ما كانت لتتضج ثمرها أبدأ، لولا مبدأ أفساد هذا». وتتخبط الكونتيسة في شرك ما تعتبره تشهيراً، ولكنها تشغلها بنفسها وهي تعترف للقس بالحب الوحيد الذي جعلها تعيش على أمجادها حتى ذلك الحين : حب طفل ميت تنازع الله فيه وهي تذكره. غير أن القس يتوصل، من خلال السمات كساطعة الخطاب لا إرادي تقريباً، إلى تحطيم كبرياء هذه المرأة وإلى جعلها تمثل للإرادة الإلهية. وستموت الكونتيسة في ليلة المعركة آلتى صمدت لها بالذات.

ويؤلف الخوف، الذي هو في صميم عمل برنانوص الأدبي كله بصفته حافزاً، وألحقق أوضح آلتحقيق في روايات. كرواية «تحت شمس الشيطان» ورواية «آلسيد وين»، يؤلف أيضاً في الجؤ آلروحي للـ«يوميات»، مصاحبة لا تستجيب للمونولوج. أما مرض خوري أمبريكور، الذي يعالجه بطلاقة وهو لا يتغذى بعد إلا

241]. رواية لسجورج برنانوص، نشرت عام 1936. وهذه الرواية هي أكثر روايات برنانوص شعبية، ولعلها الأكثر تأثيراً مباشرة بسبب شكلها بالذات. ونسجها من البساطة بحيث لا يمكن الحديث عن حبكة. يرقى قس شاب خورياً في قرية أمبريكور، فيعبر عن فيض قلبه في يومياته. فحب للنفوس وحامسه الخارج على المألوف لا يني يصطدم بلامبالاة العامة، فيجد السكنية في هذا الاعتراف، الذي باشره أولاً ببعض التردد، ثم صار لا غنى له عنه بسبب ما يوفره له من وعي واضح بنفسه. ونرى من خلال السرد الدقيق للأحداث والأفكار في «اليوميات...» استعراض الأشخاص الذين هم أبناء رعية الكاتب النساخ : الكونت والكونتيسة، وهما سيدا قصر أمبريكور، وبنتهما شنتال، وحاضنتها الآنسة لويوز، والخوري ده طورسي، والدكتور ضيلنض، الملحد ؛ ولوي دوپريتي، رفيقه سابقاً في مدرسة إكليريكية ؛ وعميد بلانجرمون، وأوليفي ده تريفي - صومراخ، ونسرافيتا دوموشيل الصغيرة، وسوليس ميطلوي وأشخاص آخرون ثانويون. لكن هذه الوجوه ليست شخصيات، ولا هي حتى أناس لهم ولع ما يحملهم على التحقق من صحة مذهب من المذاهب. إنها دعائم الاستحضار المركزي : استحضار وضع روح من الأرواح. ولعل الأثر المأساوي، أي ما يخرج به من الحدث نفسه، مدغم فيه هو أيضاً. وأوج هذه المأساة، إذا نظر إليها من الخارج، هو الحديث بين القس والكونتيسة. يزورها الخوري في بيتها ليحدثها

مهداة إلى المركز ده بلوا، الذي سيكون قد تحدث عن شخصية كامبارا في حديث مع بلزاك: «لقد خلقت كامبارا، يضيف بلزاك، ولم أقم أنا إلا بإلباسها». يُطرَد الشاب الميلاني (نسبة إلى مدينة ميلانو الإيطالية) الكونت أندريا ماركوسيني من وطنه، فيعشق امرأة شابة، يلتقي بها في الشارع. ويجدها ثانية في مطعم متواضع جداً يديره شخص من مدينة نابولي، يعتبر نفسه أحد كبار طباطخي عصره. وكانت المرأة الشابة مارياثا مصحوبة إلى هذا المطعم بزوجها كامبارا، الموسيقي نصف المجنون ونصف العبقري، الذين يستعزي به زناء المؤسسة، الذين يشكلون جماعة مثيرة من الفنانين غير الموقفين. ولكي يفرق أندريا هذه المرأة عن الرجل الذي تعجب به، والذي لا تزال تحبه، مع أن هذا الأخير ينصرف عنها إلى أعماله، فإنه يتسلل إلى حياتهما، وهو يتخذ دور غني مناصر للفنانين. ويتبين عندئذ أن الفنان الذي تستهويه جماليات وهمية، والذي ليست أعماله الفنية مع ذلك إلا حشداً من الأصوات الناشرة، يبتكر آلات موسيقية تكون ألحانها خارقة وتصير قطعه الموسيقية عليها رائعة. وبما أن كامبارا لا يتخلى عن أخطائه إلا عند ما يكون في حالة السكر، فإن نصير الفنانين الشاب، لكي ينقذ هذه العبقريّة الأصيل، التي تعيش حياة المجون، يُحبها في أفضل منابذ إيطاليا. وعندما يتبين الفنان في الأخير أن إسراره في الشراب يفرق بينه، فإنه يتخلى عن الشرب. لكن الأوان كان قد فات، لأن مارياثا تفر صعبة أندريا،

بالخبز والخمر والذي يذكر تطوره باستمرار في صفحات «اليوميّات» كنشرة لحالة ألقس، فليس السبب الأدنى، على هذا الأساس، لهذا ألتوتر ألتدريجّي للحكاية حتى استشارة الطبيب في مدينة ليلى: ينكشف سرطان في المعدة ولن يترك بعد للكاهن الشاب غير يومين من الحياة. ويموت، خارج بيته، وقد آواه رفيقه السابق في المدرسة الإكليريكية، والذي تخلى عن الرهبانية، وسمّحه الكبركة. وكل رواية لسبزانوفس في رواية للاحتضار. وقد أعار ألتولف للخوري ده طورسي، صديق خوري أمبريكور أحميم، صوته أخاص الائق أذي يتجاوب، على طول «اليوميّات»، مع شكوك ألقس الشاب وضعفه. ويصير هذا ألقصوت مؤثراً في أاستحضار فضيحة الفقر. فالفقر، كما عند ليون بلوا، موقف أساسي للحياة المسيحية وألحياة ألبابوية أكر مما هو تجرد من أامتلاكات ألامادية. وتتزوج صوفية ألقفر هذه مع صوفية عفو الله في أرواية كلها.

ك -

الكأس الذهبية (GOLDEN BOWL) [223] (هـ 53).

الكتاب المقدس [96] (هـ 65).

ك -

كامبارا (GAMBARA) [227]. أقصوصة لسانوربه ده بلزاك\* (يونيو 1837). وهي

إهدائه عن كامبارا، «هذه الشخصية الجديرة بهوفمان» - إلى أفضل موارد التقنية الطبيعية. وتشكل شخصية كامبارا أجمل نجاح لهذه «الواقعية السحرية» التي يظل يلزك سيدها المسلم به.

كاتسبي العظيم (THE GREAT GATSBY) [256]. رواية صدرت عام 1925 للكاتب الأمريكي فرنسيس سكوت فيتزجيرالد\* (1896-1940). إنها مغامرات جاي كاتسبي التي صارت اليوم كلاسيّة في الولايات المتحدة، وهي مغامرات مروّية، مع تأهات شخصية، في نثر قلبي. وجاي كاتسبي هذا اسمه الحقيقي جيمس كاتز، وهو شاب رومني، طموح غير مثقف، منحدر من أسرة فقيرة من الميديل ويست. إلا أن كاتسبي «الصديق الحميم للأولاد الفاسقين والمجهولين»، مغامر ودود، ومع أن السارد - وأسمه كاراواي - يعتبر أفعاله جديرة بالازدراء، فإنه يُقرّ هذا الإقرار: «كان في هذا الرجل شيء رائع، حساسيّة ما حادّة بعود الحياة، وكأنه ينتمي إلى إحدى تلك الآلات المعقّدة التي تسجّل الهزّات الأرضيّة على بعد عشرة أميال». فبعد أن تخرّج كاتسبي نقيّاً من حرب 1917 - 1918، صار مهزّب كحول ربيعاً ذا شخصيّة غامضة («أظن - تمت فتاة - أنه قتل رجلاً...») ولن يكون لألق نجاحه من مثيل غير فجأة سقوطه. ففي ملكيّة الفاخرة في لونغ - آيسلند، يستقبل كاتسبي مجتمع نيويورك الراقي كله الذي لا يهيمه إلا الدولار. ويصف فيتزجيرالد

الذي صار عشيقها. وبعد ذلك بست سنوات، يهرها هذا الأخير، فتعود وقد شاخت وأصابها الخبل إلى باريس. ولا يجني الفنان العجوز غير الخراب: فقد كان على هذا الأخير أن يبيع الآلات الموسيقية التي كان قد ابتكرها، فيضطر إلى أن يصير موسيقاراً جوالاً. وينصرف الاثنان للتسوّل في الشوارع، وهما يغنيان ألحان الأوبرا العظيمة التي ابتدعها الموسيقار والتي لن ترى النور أبداً. وشخصية كامبارا هي إحدى أكثر الشخصيات إثارة في رواق الصور الشخصية الخارقة التي تشكّلها «الدراسات الفلسفية» - «الملهاة البشرية». فهي كبطل رواية «الرائعة المجهولة»، تواصل في عزلتها بحثاً تناقض الفن ذاته. وهي بحث ليست في أغلب الأحيان غير أعمال فاشلة لا تجدي نفعاً. لكن كامبارا سكّر مدمن ولا يُعيد إليه رشده الذي فقدته إلا سكّره؛ إنه يوجد أمام خيار مريع: إما التخلّي عن الشراب، وبالتالي عن عبقريته، وإما الإدمان عليه، وبالتالي العيش في حياة الجون والضياع. وله تصور خاص تماماً عن فنّه ويريد خلق موسيقى المستقبل، ولكن هذه الأبحاث النظرية تنه عن كل تحقيق عملي. وإذ يقدم لنا بلزك أحاديث كامبارا وأندرها، لا يمتنع عن عرض أفكاره الخاصة عن الموسيقى، وإصدار أحكام على بيتوفن وروسيني. وأخيراً، فإن اهتمامه بالواقعية يذهب إلى حدّ استخدام مفردات تقنية معقّدة جدّاً وترصيع حكايته بكلمات إيطالية. وتلجأ هذه الأقصوصة الغريبة عمداً - يقول بلزك في

الأول من كوزمان دي ألفاراشي، لصاحبها ماتيُو ألمان، خديم الملك ضون فيليب III سيّدنا، الإشبيلي مولداً ومسكناً؛ والثاني، في لشبونة، عام 1603، مع الإشارة الآتية في العنوان : por Mateo Alemán, su verdadero autor («مؤلفه الحقيقي»). والداعي إلى تلك الإشارة هو أنه في سنة 1602 صدر جزء ثان مزيف، من صنع خوان خوصي ماري، المحامي في بلنسية (1570 - 1604)، والذي استعار اسم ماتيُو لُوخان دِه سَايَايِلْدَا. والرواية، التي تحلو حلو الحكمة المتخيلة في «مغامرات لازاريلو ده طوريس»، هي السيرة الذاتية لتذلل مُطْبَع يحكي حياته بعد مغامرات من كل نوع، وانتهاء ماله إلى سجن الأشغال الشاقة. وتبدأ الحكاية بقصة الأبوين، تماماً كما في «لازاريلو...». فالأب تاجر جنوي، أي لصٌ طبعاً، يقيم في إشبيلية فيسجنه المغاربة ويقتادونه إلى تونس حيث يتزوج امرأة عربية يسرق منها تركها فيما بعد. وعند عودته إلى إسبانيا، يختطف من فارس سابق عشيقته وينحها لسكوزمان. ويغادر هذا الأخير بيت والديه، على أثر وفاة أبيه، ضارباً في الأرض لكسب قوته. إنه ولد كله نوايا حسنة، ولكن التجربة ستتكفل بوضعه عما قريب في مدرسة الشر. ففي أول يوم، سيطعمونه في المنزل عجة بيض فاسد. وعند وصوله إلى كاثيانا، رفقة بَعَال و طالب مدرسة إكليريكية، يقدّمون له في «mesón» (نزل ريفي) لحم بغل نافق على أنه لحم عجل ويسرقون منه قُبْعته؛ لكن كوزمان يكشف السرقة فيشكو الفندي للعدالة. ويواصل

الحفلات الباهرة التي تقيمها المغامر الحالم على شرف ضيوفه، الذين يبدو أكثر من واحد منهم «لتيماً على الدوام». غير أن كاتسي، وهو في أوج قدره، يظل ولداً حزيناً مثيراً للشفقة في السر. وستدوم ثروته دوام تيزك، وسيقتله طوم بوشانان، وهو ملياردير متعجرف كان كاتسي يغازل زوجته، ضالسي، ولن يكيه أحد. إن رواية «كاتسي العظيم» هي الأهمّة المُقدّعة لأنانية مجتمع معين مبني على المال حصراً، حيث الأغنياء «يتركون للآخرين عناية الكس». وتتعرف فيها مرارة فترجيرالد الذي كان قد عانى من إهانتهم وكان، بعد الحرب العالمية الأولى، لسان حال «الجيل الضائع»، جيل «العشرينات الهادرة»، التي سماها عصر الجاز. إن الناس الذين ولدوا أغنياء ينتمون إلى نوع أحيائي آخر: ذلك هو مغزى هذه الرواية التي كتبها كاتب أمريكي نموذجي بمغالاته وحرته الفكرية. ومع ذلك، فإن خيبة فترجيرالد الخاصة كانت تبعه لقص مغامرات ترمالسيون ما وراء الأطلسي. فقد عرف الكاتب، المغامر البوهيمي المحسوب في عداد الفاشلين، عرف في الجامعة وفي الجيش قسم قدر فريد ودركاته كما عرفها وهو عاطل عن العمل أو وهو متردد على هوليود.

كوزمان دي ألفاراشي (GUZMAN DE ALFARACHE) [72؟ (هـ 26)]. رواية شطارية لسماطيُو ألمان\* (1547-1614؟)، نُشِرَت في جزئين: الأول في مدريد عام 1599 تحت عنوان: «الجزء

الطرد خارج البيت. وحينئذ ينتقل إلى خدمة سفير فرنسا ؛ وهنا ينتهي القسم الأول من الرواية.

وكان السفير «*enamorado*»، أي كان - كـ بعض أفراد مهنته - ميّالاً إلى النساء ؛ ولذلك اشتغل عنده «خادماً للحب». وهكذا يذهب ليلتمس سيدة من روما إلى سيده، فتبته هذه السيدة ليلة كاملة مطيرة في فناء قلر ؛ عقاباً له على صفاقته. وفي اليوم التالي، وبينما يشكو للخادمة قساوة سيدتها، يقلبه خنزير ويجره في الشارع ككيس الإسفنج ويتركه مغطى بالوحل، عرضة لسخرية المارة. ولكي يتملص كوزمان من السخرية التي سببت له محنة، يستأذن «السفير» في الانصراف قصد زيارة فلورنسا وبقية مدن إيطاليا. وفي الطريق، يصاحبه صايبايدرا، أخو خوان مارطي، مؤلف القسم الثاني المزيف من الرواية ؛ وينضم في سبين إلى أشرار يسرقون منه متاعه وملابسه وماله الذي كان قد كسبه من عمله في القوادة. وفي فلورنسا، يلتقي كوزمان بصايبايدرا، ويغفر له تواطؤه في سرقة ويتخذ خادماً. ويذهبان معاً إلى بولون حيث يعثر كوزمان على السارق الرئيسي لأمتعه، فيبلغ عنه، ولكنه يُسجن هو أيضاً. وعند خروجه من السجن، يفضل صايبايدرا المتضلع في هذا الأمر، يقش في القمار ويهرب إلى ميلانو حيث يبتز من تاجر ماله بحيلة جريفة. وهكذا يستطيع أن يعيش في جنوى حياة مترفة، وقد احتفى به هذه المرة عمه العجوز وبقية أقاربه الذين ودّوا لو يُزوّجونه أيضاً. ولكن كوزمان ينتقم بسرقة

سفره نحو مدريد، فيباشر الخدمة في «نزل ريفي» آخر ويتعلم السرقة لحسابه الخاص، واستفراغ جيوب الزبناء وارتكاب كثير من الشطارات الأخرى. وعند وصوله إلى مدريد، يبدأ في ممارسة «*florida picardia*»، فيدخل في مجتمع اللصوص والغشاشين الشريف. ويشغل - لبعض الوقت - مساعداً طبّاح ويعيش فترة مجبوحة، ولكنه يتملّك شيطان اللعب، فيستأنف السرقة ويطرد. ويعود إلى حياة «*Picaro*». وبعد أن يسرق مبلغاً هاماً من المال، يهرب إلى طليطلة حيث يتزيا بزّي الفرسان ويأخذ في مغازلة النساء، ولكن عاهرتين تخدعانه. وعندها يتسجّل في صفوف الجيش الذاهب إلى إيطاليا ويُثبّق كلّ ماله في سبيل إرضاء النقيب الذي يتخلّص منه بمجرد ما يغادرون السفينة في جنوى. ويشرح كوزمان في البحث عن أقارب أبيه؛ وما أنهم رأوه جائعاً نهماً، لم يشأ أي منهم الاعتراف به؛ إلّا شيخاً طاعناً في السن يستقبله، ولكنه يصرفه لينام من غير أكل ويجعل أربعة «عقاريت» مزعومين يسيئون معاملته. وينضم كوزمان إلى جماعة المتسولين الذين يتعلم أوضاعهم الغريبة ويصل - وهو يشحذ - إلى روما حيث يتعلم أصطناع الجروح المستعصية على الشفاء. ويشفق كردينال لحاله، فيؤويه ويحضر له أطباء يعالجونه، ولكن هؤلاء الأطباء العدديي الذمة يعتبرون الجروح المزيفة جروحاً حقيقية حتى يبتزوا المال من الكردينال. وأما كوزمان الفاسد، فيرتكب كل أنواع السفالات، حتى في بيت نياقته، ويسرق، ويعود إلى القمار ؛ ليتهي به المطاف إلى



ويُباشر خدمة سيدة فيسرقها ويُكشف فيحكم عليه بست سنوات سجنًا مع الأشغال الشاقة. ويحاول الهرب، فيقبض عليه ويحكم عليه هذه المرة بالسجن مدى الحياة. وتفضي معانات المحكوم عليه بالأشغال الشاقة الرهيبة، تفضي بروح الأفاق أخيراً إلى الندم على أخطائها، وبعد أن يبلغ عن محاولة تمرد للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة يعود بإطلاق سراحه.

وتُقدّم في الحكاية، وفق طريقة رُوج لها بوياردو ولايوسط، ثلاث أقاصيص، هي: «أوزمان وضاراخا» (I، 1، 8)؛ و«ضوريضو وكلورينا» (I، 8، 10)؛ و«السيد خاكوير وأبناؤه» (II، 2، 9)؛ كما تُقدّم فيها كمية من مشاريع مواضيع الروايات، مستعارة جزئياً من التقاليد الكلاسيكية، وجزئياً من الحكايات الشعبية ومن الملاحظة المباشرة للواقع. هنا ينتصر فن الكاتب. ويحلّو ألمان حذو جميع مؤلفي الروايات الشطارية، فيصِف أكثر جوانب الحياة فجاجة. ويتكون إطار روايته من الدناءة والبؤس، في تعارض مقصود مع الأخيلة الرعوية والفروسية الوردية والمثالية لأدب البلاطات. وهذا الإطار ليس بعد هجاء رواية «لازاهلو» التي تختار الحادثات وتنقيها وتخلصها من طابعها الأحلوثي وتنظم تمثيلها لغاية أخلاقية، وبذلك تبلغ التوازن الفني: إنه خيال مبدع جامع، واقعية شديدة لا تكملها الكواكب الأخلاقية بعد. وذلك لأن ألمان هو رجل معارضة الإصلاح؛ إنه يحس بنداء الغريزة ويستسلم له؛ ولكن عندما يعلم أن الغريزة سيئة، يعارضها

من استنزائهم به فيما مضى، ويركب، مع صايبايدرا، سفينة شرعية حربية بقيادة القبطان فاييلو كانت متجهة إلى إسبانيا. وفي عرض بحر مارسيليا، تفاجأ السفينة بالعاصفة، فيفزع صايبايدرا ويرغمي في البحر ويفرق. وعندما يغادر كوزمان السفينة في برشلونة، يسافر إلى مختلف المناطق ممتناً أشد المهن اختلافاً. وفي سرقسطة، يفرض عليه صاحب نُزل «تعرفه الحمامات» (Arancel de necedades) (التي تبدو مقلدة من كيبيلو): تسخر منه امرأة ويهجر المدينة بسبب أخرى. وفي مدريد، تشكو منه إحدى الفتيات؛ ويضطر، تفادياً للسجن، إلى أن يدفع 200 دوكا. ويتعاطى تجارة الخلي، فينمي رأسماله ويشتري بيتاً ويتزوج بنت أحد أصدقائه من التجار، الذي يساعده في آتزاز المال من دائنيه. ويقرر كوزمان، بعد أن تموت زوجته، أن يصبح كاهناً. فيكب على الدراسة في القلعة. ولكنه يولع، في إحدى رحلاته الدينية، بنت «رئة نزل ريفي» (mesonera) ويتزوجها. ويهجر دروسه ويسافر مع زوجته إلى مدريد؛ وهناك يعيش حياة فاسدة وبذيفة، تذهب إلى حد إساءة خدمات لزوجته تشبه تلك التي كان يسديها للسفير. ويُطردان من المدينة بسبب الفضيحة، فينتقلان إلى إشبيلية حيث يعثر كوزمان على أمه العجوز؛ ولكن امرأته تهجره وتهرب إلى إيطاليا مع قبطان سفينة شرعية حربية، تاركة إياه وحيداً بلا مال. وحينها يعود كوزمان إلى سرقاته واحتيالاته: من ذلك أنه باع منزلاً لا يملكه وخدع راهباً.

بالعقل. ويجد فيه القارئ بهجة الرواة ؛ ورضى  
مُراً بحياة الرعاع، يعتبر ملحمة مقلوبة، ولكنه  
يلطفه بالاستطراد الفلسفي الذي يستخلص  
مغزى أخلاقياً من أشد الحالات يأساً. ولعله  
مغزى أخلاقي يظل وجيزاً، ولكنه ليس  
مغشوشاً البتة وينبع من التقابل الباروكي  
العنيف الذي يعارض الزهدي بالشطاري،  
حسب طريقة الكاتب المعتادة. وهكذا يظهر  
رؤيته السلبية للعالم الذي ينصهر فيه احتقار  
السفسطائي وبأس اليهودي (وكان ألمان ذا  
أصول إسرائيلية) في مسيحية لا توضحها  
أي ثقة في الإنسان. وما لبثت أن ترجمت  
الرواية إلى لغات كثيرة.

كيرمانت (← جهة كيرمانت).

ل -

لازاريلو (LAZARILLO) [272 (هـ) 26].

لاميل (LAMIEL) [256]. هذه هي  
الرواية الأخيرة، التي ظلت غير مكتملة،  
لستدال\* (هنري بيل، 1783-  
1842). كان يفكر منذ زمان طويل في  
تصوير شخصية تكون النظير النسوي  
لـ «جوليان صوبل\*» (← رواية «الأحمر  
والأسود\*») ؛ وكان يتصورها فتاة متقلبة،  
يفترسها الطموح وتشوق إلى اللذات، ولكنه  
يتصورها في الوقت نفسه روحاً متحية أبية  
تعرف كيف تتجاوز فظاظة عصرها وحماقة  
ومقتنعة بضرورة النفاق المجتمعي. وكان يريد  
أيضاً أن يقدم وصفاً عن المجتمع الفرنسي في

بداية عهد ملكية يوليوز فيكمل بذلك رواية  
«لوسيان لوين\*». ويشعر مستدال في  
العمل، في شهر غشت 1839، عند عودته  
إلى شيفيتا فثشيا، بعد الإقامة الطويلة التي  
دامت ثلاث سنوات في باريس والتي نشر  
خلالها «مذكرات سائح\*»، ورواية «دير  
شرتربي پارما\*». ومنذ البداية، أعطى نفسه  
توجيهات معينة، رامياً على الخصوص إلى  
الإفلات من المؤاخذات التي أخذت عليه  
في شأن رواية «دير شرتربي پارما»، وهو  
يقلب في روايته الجديدة الأحداث، ويروي  
قبل كل شيء حكاية الأحداث. وشيفيا  
فثشيا، وفي أثناء عمله، طوّر كثيراً الجزء  
السياسي والمجتمعي من كتابه الذي سماه  
حينها Amiel ثم L'Amiel، قبل أن يتبنى  
العنوان النهائي. وفي بداية 1840، أمل منه  
قسماً مهماً، ثم توقف. وحاول استئناف  
مخطوطته عام 1841 و1842. ومهما يكن  
من أمر، فإن ما وصلنا ليس إلا مشروع  
رواية حررت بدايتها، ولكن الجزء الأكبر منها  
ظل في شكل مقاطع غير متسلسلة، أو  
حتى في شكل ملاحظات ؛ لذلك تفترض  
طباعات رواية «لاميل» تعاوناً حقيقياً بين  
الناشر والمؤلف. وأفضل نسخة هي تلك  
النسخة التي وضعها هنري مارتينو. وتقع  
أحداث رواية «لاميل» في النورماندي.  
وتُروى الحكاية بضمير المتكلم، ويُفترض أن  
مؤلفها سليل موثقي عائلة ميوسنس؛ ثم إن  
هذه الشخصية تختفي منذ الفصل الثاني.  
أما البطلة، التي تحمل الرواية اسمها، فلا  
تظهر إلا بعد أن يكون مستدال قد رسم لنا  
صورة شخصية رائعة للدوقة ده ميوسنس بل

يحبها أحد ؛ بل كان كل منهما أن تعرف ما تخفيه هاتان الكلمتان. وتعهد بهذا التعلم في شاب قروي قوي أبله، مانحة إياه عطية مبلغ خمسة عشر فرنكاً. وهذا المشهد الغريب من أكثر المشاهد التي كتبها مستدال جرأة ولا أخلاقية. ويتوقف الضجر عندما يصل إلى القصر ابن الدوقة فيدور ده ميونسس، وهو شاب جذاب ولكنه منحل وفاقد الإرادة بعض الفقدان، فعمل لامييل، التي لا تحبه، على إيقاعه في حبائلها بسرعة، وتتمكن من جعله يهرب بها. وبمجرد وصولها إلى باريس، هدفها، تهجره وتقتحم المجتمع الجاروي. وتلتقي هناك بالكونت ده نيرويند، الذي يدخلها إلى الأوساط الأنيقة والفاصلة التي ما لبثت فيها حيوتها وذكاؤها أن جعلها ذائعة الصيت. وهنا تتوقف الهواية. وحسب مخطط القسم التالي الذي احتفظ بمسودته، فإن لامييل سيكون عليها، بعد مغامرات عديدة، أن تغرم صادقة هذه المرة بشخص استثنائي، هو فالباير الذي أعلن، هو أيضاً، «الحرب على المجتمع». وتكون شريكة في جريمة قبل أن تلتقي ثانية بالدكتور صانفان، وقد هاله تقدم تلميذته التي تجاوزته. وفيما بعد تلتقي لامييل بالدوق ده ميونسس الشاب، وترتبط معه من جديد، وتتمكن من الزواج به، ولكنها كانت عاجزة عن التخلي عن حبها الحقيقي، فتفر مع فالباير قبل أن يُقبض عليها ويُحكم عليها بالموت بتهمة القتل ؛ وتتمكن من إضرام النار في المحكمة وتموت وسط اللهب.

وليس هناك ما يدل على أن مستدال كان سيتوقف، لو تابع روايته، عند أحداث لها

للدوقه بامتياز. ثم يأتي الوصف المتقن والمآثر لمهمة، حيث تدغم آثار المبشر على عذاب النار بنظام المفرقات ونيران البنغال المعد لاستحضار الجحيم. ولامييل طفلة لقيطة يسكن أبواها، نصف البورجوازيين ونصف الفلاحين، قرية كارفيل، حذاء قصر ميونسس. وتكتشف لامييل منذ صباها أن الفضيلة ليست في أغلب الأحيان نفاقاً يخفي الحُب والكراهية ؛ ولذلك تنمرّد على العادات القديمة لعالم ريفي تهيم عليه آنذاك الرجعية الكاثوليكية والملكية. ولا تلبث لامييل، بروحها النشيطة والمتعصبة للصدق، لا تلبث - ككل أبطال مستدال - أن تقتحم ميدان العمل فتناضل بكل ما أوتيته من قوة لغزو العالم. إذ لما بلغت الخامسة عشرة من عمرها، تمكنت من مغادرة محيطها الذي يزعجها. وبالفعل، فالدوقة ده ميونسس تُسَلِّمُها آنسة مرافقة لها وتعلمها عادات المجتمع الراقي. غير أن لامييل كانت على وشك أن يُعيها الضجر في هذا الوسط المتزمت والمتصنع، لو لم يشرع الدكتور صانفان، وهو أحذب، في إفسادها وهو يعرض عليها نظرياته اللاأخلاقية. وتتقبل لامييل مقدماته بتهكم، لأنها صممت على ألا تخضع أبداً لحيل الإغواء، ولكن دروس الدكتور تترسخ في ذهنها. وتثير كاهنا شاباً شاحبا خجولاً وسيماً، هو خوري قرية كارفيل الجديد. وبما أن الكاهن الشاب يفترسه حب يحكم عليه بالهلاك الأبدي، فإنه سرعان ما يملكه اليأس ويتعد. ولكن لامييل تنوي أن تلم بأمور الحب، دون أن تكتوي بناره. ولا يهمها أن تحب أحداً ولا أن

منعزلاً عن زملائه في الدّراسة، ويتعرض لسخريتهم وإزعاجهم. ولا يفهم أساتذته عبقريته. وعندما يكمل دراسته، فإنّه يمضي بعض الوقت في باريس؛ لكنه ينفر من فساد العاصمة التي لا يستطيع أي شيء فيها أن يروي تعطشه إلى المطلق، فيعود أدراجه إلى ضفاف نهر اللوار. ويلتقي في هذه اللحظة - بفتاة رائعة، هي بولين ده فيلينواز، التي تقبل أن تتزوج به. لكن لوي لامبير يصاب بالجنون عشية زفافه. ويلتقي به السارد، الذي غرب عن باله منذ أيام الدّراسة في الثانوية، يلتقي به ثانية وقد تغيرت ملامحه، طيفاً حقيقياً لنفسه، وهو لا يزال يعبر عن أفكار أسمى تعتمد زوجته التي لا تعتبره مجنوناً، بل فوق الحياة إلى حدّ ما، إلى تدوينها بشعور من الإجلال والحبّ. وهذه الملاحظات، التي نقلها بلزك، تشكل العناصر الوحيدة لكتاب «رسالة في الإزادة» هذا الذي كان لوي لامبير قد حلم بكتابته والذي كان يريد أن يعبر فيه عن تفاعل الإنسان والعالم المحسوس بفضل تأويل روجي للد «سائل» والد «مغناطيسي». وسيقرّب بين فكر لوي لامبير وفكر رافاييل في رواية «الجلد المحيَّب»\* التي ترقى إلى الفترة نفسها. وفي رواية «الأوهام المفقودة»\* تتقاسم جماعة من الشباب، هم دارثي وميشيل كريتيان، إلخ. أفكاراً متشابهة وتعلم بأن لوي لامبير الذي بلغت شهرته قد مات وهو ابن السابعة والعشرين من عمره. وغالباً ما شاء النقاد أن يخلطوا بين أفكار لوي لامبير الميتافيزيقية والأفكار الخاصة ببلزك الذي كان قد خضع بقوة، في هذه الفترة، لتأثير ميسمر

مثل هذه الرواية؛ وذلك لأنه يحسن، في المغامرات الأولى التي سبق أن حدثت فحاة، أن يحتفظ برباطة جأشه وباهتمام كبير جداً بمشابهة الواقع. ثم إن لامبير مخلوق استثنائي، أكثر من جوليان صورييل، لأنها امرأة وفيها شيء من الجنون والبرود إلى حد التخويف في آن واحد. ومع ذلك، فإن لامبير هي كما صنعها مجتمع عصرها الغبي والمنافق، وهذه الرواية صكّ اتهام حقيقي. وهذا أمر لا يمنع استدال من تصوير هذا المجتمع بكثير من الصدق ومن إعطائنا صورة عنه مفعمّة بالحياة. ومن المؤكد أن رواية «لامبير»، وإن لم تضلنا إلا في شكل مقاطع، تظل شهادة مذهشة جداً على مواهب استدال الروائية الخارقة للعادة.

لوي لامبير (LOUIS LAMBERT) [255].  
رواية لسأولويره ده بلزك\*. كتبت سنة 1832، وشكلت جزءاً من مجموعة «الحكايات الفلسفية» ووردت فيما بعد ضمن مطوّة «المهارة البشرية»\* بين «الدراسات الفلسفية». وهي مكتوبة بضمير المتكلم، ولذلك يعرض اللقاء، في ثانوية قندوم الدينية، بين المؤلف بل السارد وطفل من أكثر الأطفال موهبة هو: لوي لامبير، المنحدر من أبوين فقيرين جداً، والذي استطاع أن يتابع دراسته بفضل رعاية مدام ده ستايل. ومنذ صباه، ينمّ لوي لامبير عن ميل إلى قراءة «الكتاب المقدس»، وجاكوب بوم ومدام كيون وسويدنبورك ولوي - كلود وسان - مارتان. وينشغل ببحوثه الشخصية، فيعيش

اليد على المفكرة الشخصية لزوجها الحديد، والهل الذي هالما عجل بها صدفة تحت سيارة. أما هومبر، فإن الحياة الحقيقية قد بدأت عنده : فهو ينصب نفسه حامياً لليتيمة ويستسلم لتنهكات كليف - متلصص. وكانت لوليتا العذراء الكاذبة، بسحرها وشيطنتها هي التي تجبو على أن يتخذها عشيقه له، وعندها تبدأ أعراف العاشق. وفي منظر طبيعي من الطرق السيارة والصيدليات والموتيلات من أقصى الولايات المتحدة إلى أقصاها، يحاول أن يحمي عشيقته الطفلة من فضول الغير، ويحمي نفسه من فساد الغادة الصغيرة وإفسادها، وأن يديم عشق غريبة يؤدي فيها دور حام صايرم وأبوي ومحب ودع.

أما الغادة الأمريكية، المجردة من الشبقية والرأفة معاً، والخطيرة على الرجل الأوربي الساذج والعاطفي إلى حد الإفراط، فستكون لها الكلمة الأخيرة : تهجر لوليتا هومبر لترتمي في أحضان عاشق آخر أقل منه أحوالاً. ولكن بعد رحلة في ربوع أمريكا غريبة، وفي اللحظة التي نتعرف فيها إلى الأبد عشيقته، التي تزوجت الآن، عندها يتحول المحب المنعزل إلى رجل يحب للعدل ويصرع كويلتي «حتى تعيش لوليتا في أذهان الأجيال القادمة إلى الأبد». في أسلوب ممتاز يتذبذب بين الهزل لتحاشي الميلودراما، والفكاهة مراعاة للحشمة، يعيد المؤلف - دون أدنى خطأ في الذوق - كتابة هذه الأوديسة النفسية عن الإنسان، الذي يعوض جحيمة الداخلي بسعادة مستحيلة.

الذي اقتبس منه نظرياته في السائل الحيواني. لكن هذه الرواية اللاتعة للنظر بتوترها ووحدة نبرتها، ولو أن شكل الإبداعات البلاغية المقبلة قد أقصاها بما فيه الكفاية، هي جوهرياً مأساة المغامرة الداخلية. وقد ذهب فيليكس دافان، منذ 1836، إلى القول في مقدمته للدراسات الفلسفية، إن رواية «لوي لامبير» مأساة «الفكر الذي يقتل المفكر».

لُوليتا (LOLITA) [270 (هـ 7)]. رواية للكاتب الأمريكي - الشمالي الروسي الأصل فلاديمير نابوكوف\* (1899-1970)، نُشرت عام 1958. هذه القصة التي تمحكي عن العلاقات الغرامية بين رجل في الأربعين من عمره وغادة صغيرة، تركت أثراً عميقاً على جانبي المحيط الأطلسي وأكسبت المؤلف نجاحاً فضائحيًا مدهشاً، لأن في قصة هذا الهوى الآثم طهارة، أو نزاهة، تجعل المجرم أكثر وداً وأخلاقية من الضحية. فقد وسمت هومبرهومبر بحب طفولية إلى الأبد : إن آلاييل المتفسلة، الصغيرة من لاكوت داتير التي قتلها التيفوس في الرابعة عشر من عمرها، جعلته عاجزاً عن التعلق بـتغاليتشكا، زوجته الأولى. إن عامل التهجير والسن وثرواته الداخلية - كل ذلك سيتضافر لمنعه من الثبات على جادة الصواب : تظهر لوليتا في حياته فجأة. إنها ضلولويص، بنت السيدة هيز، التي كان مقيماً عندها في انكلترا الجديدة. وفي نظرها أن ابن الأربعين الرياضي والمتقف يتزوج الأرملة مشبوبة العاطفة، «الأرملة المُسيئة». ... لكن السماء تتقن أعمالها : فالسيدة هيز تضع

لوسيان لويسن (LUCIEN LEUWEN) رواية لستدال\* [137، 277 (هـ-97)]. رواية لستدال\* (هنري بيل، 1783 - 1842)، نشرت بعد وفاته. وتحتل هذه الرواية مكانة وسطى بين رواية «الأحمر والأسود»\* ورواية «ديرشترتي پارما»\*. في عام 1833، تلقى ستدال من مدام كوتليه، إحدى صديقاته، مخطوطاً بعنوان «الملازم أول». قرأه بعناية وكتب انطباعاته إلى المؤلف، مقترحاً عليها عنواناً آخر هو: «لوسيان لوين أو التلميذ المطرود من المدرسة متعددة الفنون». وفي الرسالة نفسها فسر لها كيف تميد كتابة روايتها. وبعد ذلك بقليل، شرع في العمل وبدأ إعادة رواية مدام كوتليه. ولكنه أدرك فجأة أن هذا الكتاب كان عليه أن يكتبه بنفسه؛ وكان قد فكر فيه فعلاً منذ 1825، كما شهد على ذلك مقطع من كتاب «راسين وشكسبير». غير أن رواية «الملازم أول» هي التي أعطته منطلقه، والتي ستصير، في الرواية، حادثة نانسي. وشيئاً فشيئاً، نما الموضوع. فإلى جانب قصة الحب التي يعيشها البطل الصغير، يدرك ستدال أن عليه تصوير المجتمع المحلي الراقي والدساتير الحكومية في پاريز وبلاط روما. وستحتوي الرواية ثلاثة مجلدات؛ وسيستعمل ستدال، في المجلد الأخير، مشروعاً يرجع إلى عام 1832: وضع مجتمعي. هكذا ستكون رواية «لوسيان لوين»، في ذهن مؤلفها، تلك القصة الأخلاقية التي تحكي عن مجتمع عصره، والتي كان قد شرع في كتابتها ضمن رواية «الأحمر والأسود» وسعيد تناولها في

روايته غير المكتملة «لاميل»\*. لكن يقرر، في سنة 1836، ألا يعالج القسم الثالث المخطط له، ويتبين أن روايته بالتالي قد انتهت، على الأقل في مشروعها الأول. ويخطر بباله مشروع آخر فيبدأ كتاباً جديداً حيث يشرع، هذه المرة مباشرة، في سرد حياته؛ هكذا بدأ رواية «حياة هنري بريلار». أما رواية «لوسيان لوين»، فإنه لم يرد نشرها إلا عام 1839 عندما تغير الجو السياسي. والواقع أن ستدال لم يعد إلى مخطوطة رواية «لوسيان لوين» إلا لبعض الوقت عام 1836؛ فقد استأثرت مهام أخرى باهتمامه، فلم يكمل تحريرها قط. هكذا لم تنقُص نهاية الرواية (بل لا توجد إلا على شكل ملحوظات) فحسب، بل لم يكن تحريرها الذي بين أيدينا نهائياً، اللهم إلا ما كان من الثلث الأول الذي يبضه المؤلف. إن ما هو ثمين في نظرها، هو أننا نستطيع أن ندرك بكثير من الواقعية كيف كان ستدال يشتغل؛ فإذا كانت مخطوطتنا رواية «الأحمر والأسود» ورواية «دير شترتي پارما» قد دُمّرتا، فإننا نملك كل العناصر، كل الحالات المتابعة لهذه الرواية. ولم يستقر ستدال حتى على عنوانها؛ فإذا كان قد فكر في البداية في تسميتها «لوسيان لوين»، فإنه صمم بعد ذلك على عنوان «برتقالة مالطة»، ثم على «التلغراف»، ثم «قطيفة اللون والأسود»، «غابات يرمول»، «القناص الأخضر»، «الأحمر والأبيض». ويدل هذا العنوان ملائمة له ملازمة خاصة، لأنه يذكر برواية «الأحمر والأسود»، وسيوفر - على حد قوله - جُملةً للصحافيين، فالأحمر هو

شامل لا يسع المرء إلا أن يعود إليه عندما يدرس رواية «لوسيان لوين».

وتتقدم الرواية ثلاثاً مقدمات بل ثلاثة مشاريع متتابعة للمقدمة. ويعبر مستدال في الأولى عن فكرة أن «على رواية أن تكون مرآة»، والاثنتان التاليتان توضيحيان سياسيان: يبدو المؤلف فيهما «مناصراً معتدلاً لمعاهدة 1830»، الأمر الذي يمكن أن يؤول بطريقتين: فإذا لم يكن يجب الحزب الملكي، فإنه يرتاب في الديمقراطية، «لأنه - كما يقول - يفضل أن يتملق السيد وزير الداخلية على أن يتملق بقال الحتي».

والواقع أن بطله جمهوري، مطرود من المدرسة متعددة الفنون بسبب آرائه. ويتوصل أبوه، الصيرفي ذو الغنى والنفوذ، إلى تعيينه ملازماً في فيلق الرماحين في موقع عسكري بنانسي. ويكتشف لوسيان هناك المجتمع المحلي الملكي، الذي يعيش الخوف والجاناسوسية. فالشاب يقض أوهاماً يسقط بعضها تلو البعض. فقد كان يحسب أن الجيش يُجسد الضمان الحقيقي لمصالح الأمة، لكنه لا يتأخر في إدراك أنه لا يفيد الحكومة في شن الحرب بقدرما يفيدها في إخماد ثورات المواطنين المقموعين. ولذلك يخلي حماس الضابط الشاب، الذي لا يقبله رؤساؤه من جهة أخرى، يخلي المكان للتنفيذ الدقيق للتعليمات ويجد لوسيان نفسه ملزماً بقضاء أيام رتيبة في مشاغل تافهة. فيزداد اهتمامه على سبيل التبطّل بالمجتمع المحلي، الذي أكرم وفادته بسبب ثراء أسرته وما يوفره له اسمه الفلمندي من امتياز. لكنه لا يستطيع البقاء بعيداً عن دسائس الملكيين

لوسيان الجمهوري؛ والأبيض هو ملكي شاستلي الشاب». وعند موت مستدال، كان ابن عمه، رومان كولب، هو الذي ورث المخطوطة، شرط أن «يصحح المقاطع الصعبة، دون أن يفرط في التسطيح» وأن ينشرها. ولم يباشر كولب العمل الضخم لمراجعة المخطوطة كلها التي كانت قراءتها صعبة، بما أنها ليست فقط مشحونة بالتصحیحات، بل كانت مملوءة بالاختصارات والجاناسات الصحفية كما تعود مستدال استعمالها؛ واقتصر على أن يصدر من هذه الرواية الجزء الذي كان مستدال قد أعاد نسخه ضمن «الأقاصيص غير المنشورة»، تحت عنوان «الصياد الأخضر». وكان لابد من انتظار 1894 لمعرفة هذا العمل الأدبي في مجموعته، وذلك في طبعة مغلوطة جداً من جهة أخرى، هي الطبعة التي أصدرها جان ده ميتي تحت عنوان «لوسيان لوين»؛ ولم تر هذه الرواية النور إلا عام 1927 في طبعة كاملة بحواشي هنري دبري (4 مجلدات، نشر شامبيون).

وتحت عنوان «الأحمر والأبيض»، كان على هنري رامبو أن يعطي نسخة أخرى، لم يصدر منها إلا المجلدان الأولان بدلاً من الأربعة المتوقعة. وفي الأخير، فإن الطبعة النهائية لرواية «لوسيان لوين» صدرت عام 1929 ضمن سلسلة «ديوان»، ثم ضمن «خزانة الپلياد» (N.R.F)، عام 1947 (روايات وأقاصيص مستدال، المجلد الأول).

وكانت تُعزى للمتخصص الكبير في مستدال، هنري مارتينو، الذي كان يشفعها بتاريخ تبلور هذا العمل الأدبي، وهو توضيح

بعد ثمانية أيام.

ومن ثم تتبين الهدف الذي كان مستدال يرمي إليه والذي حقق جزءاً منه، ألا وهو : إثبات كيف تكون نفس نبيلة وحساسة في صراع مع المجتمع الشرس المنافق. وإذا يروي مستدال عن المراحل القاسية التي على شاب أن يمر منها، وهو يبحث، عبثاً من جهة أخرى، عن مهنة يخدم فيها الدولة خدمة شريفة، فإنه كان يكتب رواية أخلاقية شبيهة بروايات بلزاك، ولكن بنبوة شخصية وذاتية خاصة به، ترسم منظراً عاماً عريضاً للمجتمع كما يراه «شاب وهبته السماء بعض الرقة في الروح». وطبعاً، إن شابه وآراءه الجمهورية الموجهة هي التي يسند إليها مستدال نغم بطله وصراخه الخرقاء ورعونته العاطفية واستقامته. ويحرص على ألا يتبناها. ومع ذلك، لم يكن يبدو له هذا الحرص كافياً، مادام ينتظر فرصاً أفضل لنشر كتابه. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت إخبارية عن القرن 19 (فذلك هو عنوانها الفرعي في طبعها الأولى من جهة أخرى)، لكن مستدال كان معلوماً في استخدام حدث تافه أصيل وعام جداً ؛ أما مغامرات لوسيان، فقد كان - على العكس من ذلك - مسؤولاً عنها تمام المسؤولية. إن لوسيان لوين هو مستدال، وذلك ليس بالنظر إلى أحداث حياته، بل بعقليته ؛ إنه بمواقفه وردود فعله مستدال وهو في العشرين من عمره. أما الشخصيات الثانوية، فقد اختارها من محيطه : فنحن نعلم مثلاً أن السيدة ده شاستلي صورة حية لعشيقته الإيطالية، ماتيلدا فيسكونتينى؛ لكنه

ومؤامراتهم التي يقودها المذكور دي يوايبي المقلق. غير أن لوسيان كان يوشك أن يموت ضحيراً، لو لم يقع في حب أرملة شابة ذات مشاعر رومنسية رقيقة، أرملة تنتمي إلى أسرة تتمتع بنبل المحلة القديم. لكن البطل، على أثر إحدى الخُدع، يُحتمل، خلال مشهد وصيف ببراعة، على الاعتقاد بأن المرأة الشابة حامل من أحد خصومه. وحينها يتخلى لوسيان عن مشروع الزواج من السيدة ده شاستلي أو اختطافها، مع أنه يعلم علم اليقين بأنه الوسيلة الوحيدة لتهدئة نفسه المحتدمة. ويغادر نانسي، وقد ثبطت الأكاذيب والوشايات همته. وعند وصوله إلى باريس، ينجح في الحصول - بفضل تدخلات أبيه - على منصب هام في وزارة الداخلية، ويُبعث في مهمة إلى الريف «لإجراء» الانتخابات هناك. وهي فرصة لمستدال ليصور لنا عمليات العصر الانتخابية في تفاصيلها، والدور الحاسم الذي كانت تلعب فيها حكومة لوي - فيليب. وهناك يوقف البطل مهمته. وتؤدي وفاة أبيه إلى خراب أسرته. ويعيد لوسيان الأمور إلى نصابها بشجاعة، لكن ما إن يضمن لأمه حياة مقبولة، حتى يبذل جهداً أخيراً للحصول على منصب دبلوماسي، وتنتهي الرواية بسفر لوسيان إلى روما. هناك كان لابد من أن يبدأ القسم الثالث الذي عدل مستدال عن كتابته. ومن ثم تظل الرواية معلقة. ونعلم من ملاحظات مستدال أنه كان عليها أن تنتهي بزواج لوسيان والسيدة ده شاستلي. وتبعث هذه الأخيرة بلوسيان إلى نانسي ليقوم لها بتحقيق عن الخيانة المزعومة. ويعود لوسيان



ويوصي عليه أصدقاء له مقيمين في الشرق. وهكذا يصير البطل موظفاً تجارياً بحرياً، فينتقل من ميناء إلى ميناء، دون أن يذوق طعم الاستقرار أبداً، لأنه ينوي أن يعيش مستتراً على الدوام. وفي آخر المطاف، يلتقي بمُهرَّب ألماني غريب، اسمه شتاين، فيرسله إلى باتوزان، وهي جزيرة بعيدة عن الأربيل السامسي، الذي هو مسرح صراعات أهلية طاحنة. ويفلت جيم بأعجوبة من أكثر من مؤامرة. وفيما بعد يصير زعيم حزب ضوراهان، أحد أصدقاء شتاين القدامى؛ وبذلك يتمكن من هزم علي، الرجل المشجع، ومن إحراز ثقة الأهالي. وسرعان ما تصير قوته وشجاعته مضرباً للأمثال. ويتسم له الحبُّ في شخص يبيو، بنت امرأة هالسية تزوجت لتوها مرة ثانية بكورنيليوس هذا الذي حل جيم محله. ويبدو أن ماضي جيم لم يعد غير ذكرى سيئة. لكن إذا رجل أبيض، تتعقبه باخرة إسبانية بسبب التجارة غير المشروعة، ينزل في باتوزان: هذا السرُّ يُدعى براون. وهو يعطل النفس بأمل إعادة تكوين ثروته عن طريق زرع الفتنة في البلاد. فبينما يتهيأ الأهالي للمقاومة، يسمح جيم لبراون بأن يرحل، شريطة ألا يؤذي براون هذا أحداً. ولكن بلا جدوى: ذلك بأن هذا الأفاق يعمل بنصائح كورنيليوس الذي يضمركها شديداً لجيم، فيباغت الأهالي اللواتي وينجحهم، قاتلاً في الوقت نفسه ابن ضوراهان. أما نهاية جيم، فقد كانت نهاية مأساوية. فهو يفقد ثقة بني جلدته مرة أخرى. وهكذا لا يصغي لتوسلات عشيقته يبيو، كما لا يصغي لتوسلات أصدقائه، ولا

كعاداته، أعاد تركيبها، مستفيداً من ملامح شخصيات حقيقية عديدة كي يخلق منها شخصية روائية واحدة. إن رواية «لوسيان لوين»، وإن كانت غير مكتملة وأحياناً ناقصة بعض النقص، هي إحدى روايات مستدال الثلاث الكبرى؛ إنها في نظرنا كتاب عظيم القدر، لأنها تتيح لنا، مثلها في ذلك مثل رواية «هنري ميلار» ورواية «ذكريات التبجح»، أن ندخل إلى معرفة تلك الشخصية الفريدة التي كان مستدال يمثلها، ولأنها تطلعننا أيضاً على طريقته في كتابة الرواية، على وساوسه، على وعيه المهني النموذجي، على تلك الروح النقدية التي ما فتئ يخضع لها نفسه وأعماله الأدبية.

اللورد جيم (LORD JIM) [229، 243، 256]. رواية للكاتب الإنكليزي جوزيف كونراد، نشرت عام 1900. يأمل ولد اسمه جيم في أن يعيش حياة مليئة بالمغامرات، فيصنم على أن يصبح بحاراً. وهكذا يبحر يوماً على متن باخرة قديمة تنقل حجّاجاً. وتب عاصفة تكاد تفرق السفينة. فيستسلم جيم لغريزة الجبن التي تهجع في أعماق كل إنسان، فيصعد مع ثلاثة شجعان آخرين إلى زورق الإنقاذ الوحيد الشاغر، ويتركون الباخرة وحمولتها كلها. وتنجو الباخرة بأعجوبة، بعد أن تمكن زورق فرنسي مسلح من جرّها إلى البر. ويفتح تحقيق في الحال؛ ويخرج منه جيم مسربلاً بالعار وأقل سعادة من رفاقه. ويسعى رجل طيّب، هو مارلو العجور، في اكتشاف سرّ هذا الجبن. ويريد أن يساعد جيم على بناء حياته من جديد

يُعَدُّ هينكفوس، المُخرج، تمثيلية مستمدة من أقصوصة لسييرانديلو هي: «وداعاً، يا ليونور». وتشكل الغيرة موضوعتها. ولا يفكر المخرج غير المبالي بمراعاة روح العمل الأدبي إلا في الدفاع عن إبداعه. ويخفض مستوى المسرحية في إخراج ذي نكهة شاذة. ويرفض الممثلون، الذين يُعَلِّم عليهم تمثيل محدّد يدقّة، يرفضون أن يلعبوا كألدّمي، وبطالبون بأستلهم النص، والاسترشاد بالانفعال. ويظلّ الصّراع بين الممثلين والمُخرج خفياً مكتوباً دائماً، ولا يتجلى إلا من خلال نقد لاذع مطوّل، شديد الطول موجّه لإخراج القرن العشرين، الأمر الذي يسمح لسييرانديلو بأنّار مشهدية عظيمة. فالمسرحية لا تنمو وتتفجّر إلا عندما يُطلق العنان للممثلين ليفعلوا ما شاعوا بأنفسهم : لقد تزوّج ريكوفيري بفتاة اسمها مومينا، وهي إحدى الأخوات الأربع اللَّاتي كنّ يؤوين بلطفٍ مبالغ فيه الضُّباط المقيمين في البلد. لكن ما كاد يتزوّج بها حتى غار من ماضي لا يستطيع أن يسيطر عليه. فيحبس زوجته ويمنعها من التزوّج بل حتى من تصفيف شعرها : هكذا يتمنّى لو قتل صورة تلك التي لم تكن إلا فتاة تُغازل في بيت أبيها. وتعود إحدى الأخوات، التي صارت ممثلة، تعود إلى البلاد للعب في مسرحيّة «قوّة القُدْر». أمّا مومينا، فلم تعد اليوم غير نُمّاية بشريّة بغيضة. وتذكّر شبابها : فعندما كانت تذهب إلى المسرح مع أحواتها، كانت حينها صغيرة جميلة. ويسمّع الماضي بينما كانت الأروا تجري وقائئها. وهذه إحدى أكثر طرائق سييرانديلو

يحاول حتى أن يبرّر مسلكه : فيها أنه يقف أمام ضورامان أعزل مجرداً من كل سلاح، يجنّدل كما يُجنّدل الكلب.

حقاً، إن الحكاية التي يرويها مارلو العجوز من أولها إلى آخرها، يمكن أن تبث الملل في نفس القارئ أحياناً، بالرغم من إيقاعها الذي يطابق كلّ آلام البطل وعذاباته. ويجعل التعاطف الخارق للعادة الذي يديه المؤلّف تجاه البطل، حتى في أسوأ سقطاته، يجعل هذا العمل الأدبي واحداً من أرفع التعابير عن الأخوة البشرية.

الليلة نرتجل (QUESTA SERA SI RECITA) (A SAGGETTO) [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للروائي والمسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو\* (1867-1936)، مُثّلت عام 1930. ويشكل هذا العمل الأدبي جزءاً من الثلاثية التي سمّاها المؤلّف «عن المسرح في المسرح»، والتي تنطوي على كل الصراعات الممكنة بين مختلف عناصر العرض المسرحي : من مؤلّف ومدير وشخصيات ومتفرّجين. وتنتمي إلى هذه الثلاثية التي تدور حول جوهر المسرح، مسرحيّة «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف»\* ومسرحيّة «كلّ على طريقته». إننا هنا لا نجد الشخصيات في تعارض مع الممثلين ولا المتفرّجين في تقابل مع الممثلين كما يحدث في الجزئين الآخرين من الثلاثية، بل نجد الممثلين في تحالف على المُخرج. وتتميّز هذه الملهاة عن العمل الأدبي الكامل لسييرانديلو، بآحتدامها وبحواراتها الرائعة الخاصة بالكاتب الصّقلي.

الجمامة\* ورواية «السفراء»\* ورواية «الكأس الذهبية»\*. وكان سلفاً مؤلف رواية «رودريك هُدمسن» (1876)، و«الأمريكي» و«ديزي ميلر» وتلك الرائعة الأصلية التي تحمل عنوان «صورة شخصية لامرأة».

في رواية «ما كانت ميزي على علم به»، نرى هنري جيمس، الذي كان دائماً روائياً مهووساً بالتقنية، يتبنّى بصراحة مطلقة مبدأ «وحدة مركز الرؤية». فكل الشخصيات، كل الأحداث تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة - التي هي ميزي الصغرى - وتعيشها.

وتتفتح الرواية على دعوى الطلاق حيث المحكمة، التي مارست حكماً سليماً، تمنح لكل من الوالدين حق الاحتفاظ بالبنية ستة أشهر من السنة. وهكذا ستجد ميزي نفسها وقد صارت الرسول، غير الواعية في أول الأمر، ثم صاحبة أكثر أفكار، للغيظ والكراهية التي يكنّها أحد المطلقين للآخر. وستنتقل من مربية إلى أخرى. وستتاح الفرصة لإحداها، وهي الآنسة أوفرمور، الجميلة غاية الجمال، والتي جندتها الأم، ستتاح لها الفرصة بأن تتعرف على بيل فارانج، الأب، وهي تعيد ميزي إليه. إن ميزي هذه التي كانت ذريعة في البداية، ستصلح فيما بعد صلة وصل بين الآنسة أوفرمور وبيل فارانج، الذي سيُخذ المربية الجميلة عشيقاً له. أما أم ميزي فستلتقي بالسير كلود الوسيم، الذي ستزوجه في آخر المطاف. وسيصبح ذلك للآنسة أوفرمور أن تجعل بيل فارانج يتزوجها. وبما أن كلا من

إحداها، وبالفعل، ففي الوقت نفسه الذي تُحكى فيه البطلة للأطفال قصة الأويرا، فإن قصة شبابها هي التي تستحضرها، وتغني لهم «وداعاً يالينور». لكن عندما تصل الممثلة التي تمثل مومينا في أكثر لحظات حياتها ألماً، تسقط على قفاها وقد قتلها قوة أدائها بالذات. عندئذ يتدخل المخرج ليؤكد، منتصراً، تصوّره الخاص للعرض المسرحي المذهل تماماً. ونادراً ما يرهن بيرانديلو، كما في هذا المشهد، على نفاذ بهذا القدر من التأثير والعطف الرقيق. لكن هذه المشاعر تنتثر في حوار غير محكم بما فيه الكفاية؛ ثم إن جريان الأحداث على ثلاثة أصعدة متراكبة (في القاعة أو على خشبة أو في المقصورات) لم يكن ليتدارك هذا الانتثار. ويمكن القول إن السيرة الذاتية قد خنقت بيرانديلو. - تر. عربية: سلسلة «من المسرح العالمي»، وزارة الإعلام - الكويت.

ليتره (LITTRÉ) [177].

لغز ستافورد (THE SITTAFFORD MYSTERY) [207].

م -

ما كانت ميزي على علم به (WHAT MAISIE KNEW) [201، 207]. رواية للأمريكي الشمالي هنري جيمس\* (1843-1916)، صدرت عام 1897. لم يكن جيمس قد كتب بعد الروايات العظمى التي تُوجت حياته الأدبية، وأعني رواية «جناحا

بها، هي إحدى قمم فن عالم النفس. وقد جعلت هذه الرواية الجميلة الثَّقاءَ يعتبرون هنري جيمس بحق رائداً بارزاً لسمارسيل بروس.

مانون ليسكو (MANON LESCAUT) [60، 76، 210، 228—229، 235، 243، 249، 268، 273 (هـ 43)]. أعلنت جريدة «أمستردام»، في عددها الصادر بتاريخ 22 ماي 1731، نشر المجلدات الخامس والسادس والسابع من «ملذكات رجل وجيه زهد في الدنيا» \* لأول مرة (وكان المجلدان الأول والثاني قد صدرا عام 1728 والمجلدان الثالث والرابع قد صدرا عام 1729). وكان مؤلفها هو أندريه - فوانسوا بريفو ديكنزيل، الذي يقال له - منذ ذلك الحين - الأب بريفو، وهو راهب بندكتي سابق في سان - جرمان - دي - بوري. ولم يتأخر الجمهور طويلاً عن تبين الاهتمام الخاص الذي كان يُولى للمجلد السابع من هذه «الملذكات...»: فقد كان هذا المجلد يتضمن قصة «مانون ليسكو». وقد أعيد طبعها في ياريز عام 1733، في جريدة «أمستردام»، ثم نشرت نشرة ثانية، في السنة نفسها، وحملت لأول مرة عنوان الرواية: مغامرات الفارس دي كروي ومانون ليسكو (ولم يتبن بريفو عنوان «قصة الفارس دي كروي ومانون ليسكو» إلا سنة 1753، تاريخ الطبعة النهائية). لكن الكتاب يصادر بتاريخ 5 أكتوبر 1733. وتعطينا رسالة من ماتيو ماري إلى رئيس المحكمة بوهي، تعطينا فكرة عن ردود الفعل

أبوي ميزي قد تزوج من جديد بشخص آخر، فإن وضعية الفتاة الصغيرة ستتغير من النقيض إلى النقيض. فإذا كان الأب والأم، اللذان كان كل منهما منشغلاً بأن يخلّف الآخر في نفس الطفلة، إذا كانا يدلّلتها، فإنهما الآن لا يشغل بالهما إلا همّ واحد، ألا وهو: التخلص من ميزي وتركها للطرف الآخر، لأنها صارت شاهداً يزداد صحوً وعرقلة بازديادها سرّاً؛ وكانت ميزي ستكون تعيسة جداً لو لم تل عطف مربية عجوز هي السيدة ويكس، التي فقدت بنية لها في عمر ميزي تقريباً والتي نقلت إلى هذه عطفها الأمومي المحبّط. غير أن ميزي، وقد صار لها الآن أبان وأمان، ستجد مشقة في أن تجد نفسها في هذا الوضع الجديد. وستكون البلبلة كاملة يوم سيسقط السير كلود، زوج أمها الثاني، في حبّ أوفرمور الأنسة سابقاً والزوجة الثانية لأبيها - الذي رثته كوتيسة عجوز دميعة جداً وغنية جداً. وتنتهي الرواية بمشهد تحاول فيه الأنسة أوفرمور إقناع ميزي بالبقاء معها ومع السير كلود. لكن الطفلة تنصرف مع السيدة ويكس، الكائن الوحيد الذي تحس بأنها تنسب به حقاً.

إن الوسط المجتمعي هو وسط المجتمع الإنكليزي الصالح، الوسط الذي يستحضره هنري جيمس ويحكم عليه بتهكم عال، مع أنه اختار فتاة صغيرة ملاحظاً ولسان حال. وذلك بشكل انتصاراً تقنياً آخر. وفي الوقت نفسه، يتمتع تحليل العواطف بدقة ونحرّ يجعلان القارئ مهووراً مشدوهاً. إن إعادة خلق روح وحساسية طفوليتين، والعالم المحيط

فرعيني). يلتقي المركيز دهههه، بطل «مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»، يلتقي في پاسي - سور - أور بشاب (هو دي كروي) يرافقه، وقد أخذ منه اليأس كل مأخذ، عربة نساء موجّهات للنفي إلى أمريكا الشمالية، وبينهن حبيبة قلبه. وبعد هذا اللقاء بستين، يجد الشاب نفسه، وهو عائد وحده من أمريكا، يجد نفسه مرة أخرى في حضرة المركيز، فيروي له مغامراته المؤثرة. فالفارسي دي كروي من أسرة فاضلة في نواحي أُميان، ولذلك أكمل دراساته الفلسفية في هذه المدينة، حيث التقى بفتاة مجهولة أهمته أعنف حب من أول وهلة. وإذ يسيطر عليه حبها، يغش أبويه ويخدع تيسيرج، أفضل أصدقائه، ويذهب بالفتاة (مانون ليسكو). ويختبئ العاشقان في باريس. وبعد وصولهما ببضعة أسابيع، تؤوي مانون، التي تحب دي كروي، ولكنها متلهفة على الترف، تؤوي في السرّ مزارعا عاما غنيا، هو السيد ده ب. ويعلم دي كروي بخيانة مانون ويرى نفسه، تقريبا في الوقت نفسه، وقد قبض عليه خدم أبيه وساقوه بالإكراه. وحينها يكتشف أن مانون، المتفقة مع ب.، قد كشفت مأواه لأبويه. وإذ أرهقته خيائنه عشيقته المزدوجة، يقرر الدخول إلى مدرسة سان - سوليس. وبعد ذلك بسنة، وبينما كان يواصل في الصوريون تدريبا عموميا في اللاهوت، تأتي مانون، التي علمت بخلوته، تأتي لتراه في المساء نفسه في ردهة مدرسة سان - سوليس ولا تجد أي مشقة في استمالته من جديد. فينبعها دي كروي في الحال ويذهب ليستقر معها في شايو. لكن

الحقودة والسخيفة التي تثيرها قراءة رواية «مانون...» لدى «المحافظين»: «هذا الكتاب البغيض يباع في باريس وكان الناس يتهاقون عليه كما يتهاق الفرائش على النار، التي كان يجب أن يحرق بها الكتاب ومؤلفه». ويضطر پريغو، في السنة التالية، إلى الدفاع عن نفسه في يومياته «التأييد والتفنيد»، ضد المنتقسين من قيمة روايته. وفي سنة 1735، تصادر طبعة جديدة من رواية «مانون ليسكو» بأمر من وزير العدل. ولا بد من انتظار السنة التالية كي تهدأ الضجة التي أثّرت حول هذا الكتاب بعض الهدوء. وفيما بين سنتي 1737 و1751، تتابع إعادات الطبع في باريس وأمستردام. وقد ترجم إلى الألمانية ونشر في ستوكهولم عام 1745. وفي سنة 1753، كرست الطبعة الجميلة التي طبعها ديدرو وزينت بثانية رسوم مطبوعة كرّست مجد رائعة پريغو. وقد صُحّح المؤلف هذه الطبعة النهائية وزاد عليها. ولا بد من أن يؤسف فيها على أن حادثة الأمير الإيطالي التي أضافها، والتي تبدو لحمتها ظاهرة للعيان، تقطع نفس الرواية اللاهث وتخلط نبرة مفرطة العبث بحكاية دي كروي المؤثرة. واليكم تحليل الرواية، «التي يبدو عملها مؤرخا باستعمال النفي إلى لويزيانا، الذي مورس خصوصا عام 1719 وتوقف عام 1720: هكذا يكون دي كروي - حسب بعض إشارات النص - قد التقى بسمانون في حوالي سنة 1717، ويكون العمل قد دام ستين قبل ذهابه إلى أمريكا، ثم أيضا حوالي ستين حتى عودة الفارس إلى أوروبا» (پ).

إلى أمريكا مع بنات الهوى. وعندما يستبدُّ اليأس بسدي كُريو، يقرر أن يهاجم القافلة الإصلاحية، بمساعدة بعض العملاء. لكن هؤلاء يرتدون في آخر لحظة، ويضطر الفارس إلى أن يتبع مانون حتى أورليانز الجديدة. وتطهر التعاسة العاشقين، فيحسبان أنهما يستطيعان أخيراً أن يعيشا عيشة كريمة منتظمة، فإذا سيني، ابن الحاكم، يغرم بمانون ويريد أن يتزوجها. فيبارز دي كُريو غريمه سيني ويحرجه جرحاً بليفاً ؛ ويلوذ العاشقان بالفرار. وتموت مانون في الصحراء ضئى بين ذراعي دي كُريو، الذي يحفر بيديه حفرة يوارى فيها جثمان معبودته. ويحصل سيني على العفو من منافسه، بعد أن برأ من جرحه. ويعود دي كُريو إلى فرنسا وقد تملكه اليأس والقنوط. - تر. عربية : الحب في العذاب : مانون ليسكو، مطبعة الهلال، القاهرة، 1954.

مارترو (MARTEREAU) [188]. رواية نُشرت عام 1953 للكاتبة الفرنسية نغالي ساروت\* (ولدت عام 1902). منذ أن تعاطت النساء الأوريبات الأدب، ونحن نراهن يتفوقن في التحليل الصبور والدقيق لأوساط محصورة جداً، هي الجماعات العائلية خصوصاً. ولعل هذا النوع الذي يمكن نعتة بالحميمية يوافق طبيعتن وحساسيتن اليقظة على الدوام وإحساسهن بالفوري والمكتسب وتحفظهن من الأبنية الذهنية الواسعة الطموحة غير الأكيدة. وهو نوع لاشك في أنه نابع من المكانة التي كنّ يشغلنها، ومازلن، بكيفية عامة إلى حدما، في المجتمع

سرعان ما تعى مانون من الريف وتحصل من عشيقها على إذن بالذهاب إلى باريس للإقامة فيها. وفي أثناء ذلك، تلتقي بأحد إختها، وهو حارس خاص في باريس. ولا يفكر ليسكو، قليل التردد، إلا في استغلال الشباب. غير أن حريقاً يشب في شقتهما، فيأتي على كلّ ما لهما. ويدرك أن مانون لن تقبل أن تتحمل أي حرمان، فيقترض أولاً مئة بَستول من صديقه تيسيرج، ثم يدخل - بدعم من ليسكو - في جماعة مقامرین. وصار يستفيد من ذلك أرباحاً طائلة، لما فرّ خادماه بماله. وحينئذ اقترح ليسكو على مانون أن تلجأ إلى هبات ج. م. العجوز ؛ ويغتاظ دي كُريو أولاً من هذا الاقتراح، ولكنه يقبل أخيراً أن يلعب لدى هذا الشيخ دور أخي مانون. لكن سرعان ما يُكتشف النُصب. وتُجس مانون في المستشفى العام، مع المومسات، ويُسجن دي كُريو في سان - لازار. وسرعان ما يهرب منه بمساعدة ليسكو وينجح في تخليص مانون، بعد أن ينكرها في زي رجل. ويلجأ الهاربان إلى شاطئ. وهناك يُغرم ابن ج. م. أيضاً بمانون. وتُفنع مانون دي كُريو بأن ينتقم من الأب بابه. غير أنها تُمنح قصراً وعربة فاخرة ومبالغ مالية ضخمة... ويقاوم دي كُريو في بادئ الأمر، ثم يقبل أن يصير شريك عشيقته في محاولات الإغراء، لاسيما أنها تسيطر عليه سيطرة مطلقة. وفي نهاية المطاف، يوقف العجوز ج. م. العشيقين اللذين يُساقان إلى شاطئ. ويسأل والد دي كُريو، المتفق مع ج. م.، يسأل أن يُطلق سراح الفارس، على أن تمنى مانون على الفور

الكلمة اللطيفة أو العنيفة قليلاً، ويُطلق بلهجة حارة أو جافة، بل يُصنّت، إنه تافه ومع ذلك هذا يكفي، تفتح النافذة المعلقة، وتغلق النافذة المفتوحة. والآن، لنلاحظ عن كتب أناساً وهم يتحدثون. فأحدثهم عادية، ولا أهمية لها على الإطلاق. وقد يمكن الاعتقاد بالأشياء يحدث ولكن لو أمعنا النظر لاكتشفنا نوساناً خفيفاً، تتابعاً متحسّساً صامتاً محترساً للحركات يحجبه مداها الضعيف عن الأعين الساهية. وما أن نتالي ساروت ترجع كثيراً إلى النبائي، فإنها تطلق أسم الإتحيات على تلك الحركات التي تكاد لا تترك أحياناً، والتي تلتصق بالغير تارة وتنطوي على ذاتها تارة أخرى. والشخصية التي تعطيها الكلمة تحدّثنا عنها حديثاً استثنائياً إن صح التعبير. فهي تتبّعها بإصرار عالٍ مكبّ على جزئيات دقيقة ذات دورات نزوية. فتتصدّ في ذاتها وحواليها ما يُحدّثها، وتدوّن بابتهاج أو بأس الأمارات التي تنم عنها، وتحرص على تقويم حدّتها. وعندما يُخلّف حديثاً هماً في عقلها أو قلقاً في صدرها، وهو ما يحدث عادة، فإنها تستأنف هذه المعطيات المتحركة والهشة، دون عياء، وتحاول - كالعنكبوت التي تنسج شُعها - أن تعيد تشكيل حالة مُكالمها النفسية ورسم منحني سيرها، وتديده إن اقتضى الحال، وأن تخمّن الهدف الذي تسعى في بلوغه جاهدة. وغالباً ما يحدث أن تحس، فور انتهائها من بناء الصرح، بأنها قد أخطأت فتسقطه بغضب شديد، وتستأنف بناءه على أسس جديدة. وعندما تعتبر نفسها راضية أخيراً، وتقتنع بأنها على حقّ،

الغربي. وتتالي ساروت، التي تواصل خط سير الروائية فيرجينا وولف، هي أبرز ممثلات هذا التيار وأحدثهن. وهي تنقل على هذا الصعيد الخاص نزعات الفن الروائي الراهن وتقنياته. ومن الناحية النظرية، يبدو مثل هذا المشروع مراهنه كلية. وهو، من الناحية العملية، يحقق بصدق تام. ويقوم شراء إحدى الملكيات حبكةً وحدثاً لروايتها. والشخصيات التي تقدّم لنا فيها مجرّد لطخات مغمورة بالغياب. فلم تزل إلا شخصية واحدة أسمها، الذي عُنون به الكتاب. أما الشخصيات الأخرى، فهي العم والعمة وآبن الأخ وبنّت الأخ. وهذه الشخصية ذات الاسم المحلّد هي السارد، بل - مادام لا يروي قصة منظّمة - هو مسجّل قد يوسع ما يدركه وقد يؤوّل؛ وقد يفتح أو ينكمش بحسب ما يوفر له هذا العمل الراحة أو الضيق. وهو شاب مزخرف مبدئياً ولكنه لم يحقق شيئاً يُذكر حتى الآن. ولا ينبغي له أن يتعب. ثم إنه لا شيء يمنعه من أن يعيش مادام عمه يكسب جيداً ما يلبي له به حاجاته. وباختصار، يُسرّ شاب عاطل مثقّف ومسقّم بالعباب خيالي ربّما مثارة، لأن الآفاق الشاسعة تنقصه. وللمحيط الذي يوجد فيه أهمية قصوى عنده. ولذلك هو دائماً متنبّه، مخافة أن يتلف هذا المحيط. ولا يني المرء يتأرجح في العلاقات البشرية بين قطبين هما: الانسجام والتعارض. والغالب أن أحدهما يستقر على الدوام، منذ الاتصالات الأولى. ولكن المألوف بين زوجين أو داخل أسرة، هو التناوب. إذ يحدث تنازّل أو يُرفض، ويُقال

فإن الشخصية المعنوية بالأمر ذاتها هي التي تكذبه تكذيباً جليلاً بأفعالها اللاحقة.

ونتبين أن نتالي ساروت تستكشف مجالاً خاصاً تماماً، ينتمي إليها شخصياً. فقبلها، لم يكن قد وقف أحد عند فحص هذه الإزاليات، ولم يكن قد أشبه أحد في غناها. ويلد للمرء اكتشافها عند قراءتها، والاهتمام بدقة ملاحظاتها، والانبجاس لدقة أوصافها. هذا، فضلاً عن أن طريقتها الحية جداً في عرضها تنقلها من الرتبة المملة.

مجلة العالمين (LA REVUE DES DEUX MONDES) [67]. صدر العدد الأول من مجلة العالمين لأول مرة في باريس، 12، زقة بلشاص، فاتح غشت 1829. وقد أسسها بروسبير موروا وسيكور - دوپرون. وفي سنة 1830، ابتلعت صحيفة الرحلات (le Journal des voyages) وقد امتلكها الطابع أوفري الذي استلحق به مساعداً شاباً في السابعة والعشرين من عمره، من ساقوا، هو فرانسوا بيلوز. وصار هذا الأخير رئيس تحرير في فبراير 1831 ومنذ يوليو، أخذت المجلة تنشر دفعتين في الشهر. وتحت إدارة بيلوز الحاذقة، جمعت المجلة كل المؤلفين المشهورين. وقد ساهم فيها شاتوبريان، ولامارتين، وستدال، وديما الأب، وهيغو، وبلزاك، ومارسلين دييورد - فالمر. وكشف فيها ألفريد ده فيني، وجورج صاند، وألفريد ده موسيه، وميريه، وسانت - بوف، وجيرار ده نرفال، وتيوفيل كوتييه عن موهبتهم. وفي سنة 1855، نشرت سبعاً وعشرين صفحة

من أشعار مغمور هو شارل بودلير. وإذا أقامت جسراً بين فرنسا والمخرج، كشفت إيفان توركنيف، منذ سنة 1855، وطلبت مقالات عن أمريكا من فينيمور كوبر؛ وعن إيطاليا من الأميرة بيليجوزو، أو من ج. فيراري أو من الوزير س. ماتيوشي؛ وعن بولونيا من الأمير تشارتوريسكي أو من بولتين كلاتشكو أو من ميشيل بوتشازينسكي؛ وعن الإمارات المولداية من الأمير نيكولا بيسكو. ونشرت روايات لدورا ديستريا، وأشعاراً لهنري هاينه، وحكايات لكل من تيفيل بترون وهريت هارت وويلي كولنز. وتبين فهارسها ألا شيء ذا أهمية في العالم يفلت منها. وفي 15 شتبر 1865، قبل أربعين سنة من الطرائد المراقبة الأولى، نشر إدكار سافني مقالاً رائعاً عن الطيران والطيارون. وفي 1877، نشر شارل بيلوز الذي خلف أباه - كتابات لسأوجين فرومتان ولوكونت دليل وفكتور شغولي وأوكاف فوني وهيبوليت طين. وجدد فيها فوسطيل ده كولاج، وفكتور دوروي، وكاسطون بواسي الدراسات التاريخية. وهنا عرف ميلشور ده فوك أوروبا بالأدب الروسي. ونشر هينديا سونيات ستكون ديوان «غنائم». وصار بروتشير مديراً عام 1894. وكان الروائيون أو المحاكون آنذاك هم لودوفيك هالفي وأناطول فرانس وكلي ده موياسان وبول بورجي ورونيه بازان؛ والمؤرخون هم: أليز صوريل وجوزيف بيديه وأليز فاندال وفريدريك ماسون. ومن 1906 إلى 1915، تحت إدارة فرنسيس شام، ثم، من 1916 إلى



وكونزاك ده رينولد، ومازو ده لاروش،  
واليسا لاندي، وريقة ويست، وإريك  
لايتا، وخوان كويانارت، وليشيا بوركيز،  
وفيكي باوم، وأكاثا كريستي، وسالفادور  
ريس، وألفيس زورزي، إلخ.

ومع احتفاظ مجلة العالمين بطابعها  
الأدبي، حرصت على أن تدرس مشاكل  
العالم الحديث الكبرى. وكانت القضايا  
الوطنية والدولية موضوع مقالات وقصص اللواء  
ويگان، ليون بيرار، ب. أ. فلاندا، أ.  
بيني، ألبير ريفو، أندري سيكفريد، روبر  
داركور، شارل - رو، دانييل هاليقي،  
فيليب بائيس، بير ليوتي، نيجيلن. وكتب  
س. ج. جينيرو إخبارية منتظمة عن المالية  
والاقتصاد السياسي. ودرس الحركة العلمية  
والطبية موريس ده برولي، الأستاذ ريشي،  
لوي ده برولي، أرمان ده كرامون، الأستاذ  
بيني، الأستاذ دلي. ونشر فيها لوي  
كاسطيكس حكاية رحلاته الجوية الكبرى  
التي عبر خلالها الأوقيانوس وكل الاتحاد  
الفرنسي. ومنذ أكثر من قرن، كانت مجلة  
العالمين إنعكاساً لمتنوع تيارات وأشكال  
الحضارة في العالم. وبما أنها ظلت مستمرة في  
الصدور بعد خمسة أنظمة حكم أو ستة،  
فقد عبرت بمقدار، ولكن بوضوح، عن  
الآراء الليبرالية وأكسبها استقلالها سلطة  
محقة.

مدام بوفاري (MADAME BOVARY)  
[60، 61، 81-82، 113، 120،  
132، 201-202، 205، 234،  
235، 256، 275 (75)]. إنها أول

1937، تحت إدارة رونييه دوميك اكتملت  
مواهب جيل جديد، يتألف من بير لوطي،  
وموريس باريس، وهنري ده ريكني،  
وجيرار دوفيل، ورونييه بويليسف، وهنري  
بورديو، وفرانسوا مورياك، وأغا ده نوي،  
وكابرييل داثونزيو، وكيلينك، وإديت  
وارتن، وجوزيف كونراد. وحرر ريمون  
پوانكاريه، وهو رئيس سابق للجمهورية  
الفرنسية، حرر إخباريات منتظمة. وجاء  
ملك بلجيكا ألبير وملك السويد، جاء إلى  
باريس لرأس إحدى حفلات غداء المجلة،  
بعد الرؤساء ميلران ودومير ودوميرك. وفي  
سنة 1937، صار السيد أندري شوميج،  
من الأكاديمية الفرنسية، صار مدير مجلة  
العالمين وسعى جاهداً في التوفيق بين التقاليد  
والتجديدات الضرورية. وانضافت إلى الأسماء  
المشهورة سلفاً، في الفهارس، أسماء ممثلي  
أجيال أكثر شباباً. فقد التحق بيجير بينوا،  
وأندري موروا، وهنري ده متترلان، وج.  
كيسل، ولافارند، التحق بهم - فيما يخص  
القسم الأدبي - جول رومان، روجي  
فرسيل، جان كوكو، مارسيل پانيول، پول  
فيالاز، هنري طرويا، ج. سيمون، مارسيل  
موريت، جان أوريه، تيد موني وآخرون  
كثرون؛ وفيما يخص التاريخ والتاريخ الأدبي،  
انضم إلى لوي مادلان وإلى الدوق ده  
لافورس، انضم بير كاكسوط ولوكا -  
ديربتون، وبول ليون، وجان بومبي،  
وإدكار بولي. وبما أن المجلة مفتوحة دائماً  
للمواهب الأجنبية، فإنها نشرت «ريقة»  
لسدافني دي موربي، و«الأم» لسيريل بوك  
وأعمالاً أدبية لكارسيا كالدبيرون،

المتواضعة. وسيضطر زوجها إلى معالجتها من مرض عصبي. وأخيراً، يستقر شارل بوفاري في ضاحية أهم، هي يونفيل - لاثي، حتى يروح عنها ويسلها بعض التسلية. وقد وصلت إليها إيماً حاملاً.

ومع القسم الثاني، نتعرف سكان يونفيل وخصوصاً السيد أومي\* الصيدلي. وتلتقي إيماً منذ استقرارها في يونفيل بكاتب موثق عقود شاب، هو: ليون دويوي\*، الذي «له معرفة جيدة باللياقة وآداب السلوك»، وسرعان ما يندهل ليون، لأنه «لم يتحدث قط، حتى ذلك الحين، لمدة ساعتين متابعتين إلى سيدة». وقد أحدث ميلاد صبية مرحاً سعيداً في حياة المرأة الشابة؛ لكن، بما أنها ارتكبت حماقة استصحبها كاتب موثق العقود الشاب إلى بيتها، يُظنُّ «أنها تخاطر بنفسها». وشيئاً فشيئاً، يلجأ الشاب إلى مغازلة زوجة الطبيب. وإذا لم يستطع أن يتغلب على مقاومتها في بادئ الأمر، فإنه أثار لديها اهتماماً رقيقاً به. ومع ذلك، يعتبر ليون إيماً في غير متناوله ويملُّ هذا الحب الميؤوس منه، فيغادر يونفيل إلى يانيز، خائفاً. أما مدام بوفاري اليائسة، فتصادف عندئذ شاباً قروياً شريفاً هو رودلف بولانجي. ويشخص هذا المغوي، المفعم لباقة، يشخص لايماً حلمها، لذلك يفلح الشاب في غزوها بأكثر سهولة. وأمام كفاف شارل بوفاري مستعصي العلاج، تفكر إيماً في الهرب مع عشيقها؛ لكن رودلف، الذي أفرعه هذا المنظور، لا يلبث أن يهجرها.

عمل أدبي نشره كوستاف فلوبيير\* ضمن «مجلة يانيز» عام 1856 وضمن مجلد عام 1857. وهي تعد أشهر مؤلفاته وأكثرها شعبية بالتأكيد. تبدأ الرواية بقدم «تلميذ جديد» إلى ثانوية إقليم. ثم تتبع المهنة المتواضعة لهذا الولد، الذي صار ضابطاً في الصحة وزوجته أمه بامرأة أكبر منه سناً، تحبه حبا جما، ولكنه يمارس عليها اضطهاداً قاسياً. ويلتقي شارل بوفاري\*، في إحدى زياراته الطبية بفتاة لا يلبث أن يغرم بها. لقد كانت إيماً\* رؤو ابنة مزارع ثري. فنشأت في أحد الأديرة بين فتيات المجتمع وتلقت تربية حسنة. وقد كان لهذه التربية أثر رئيسي هو: أنها خلقت في نفسها كل ضروب الأحلام الروائية، التي لن تسمح لها الحياة المتواضعة والعاقلة التي يوفرها لها زوجها بتحقيقها. وبعد فرحة الزواج القروي العظيمة التي أحسن فلوبيير إثارتها برويق مذهل ودقة يتزعان الإعجاب، تخيب آمال إيماً : فالزواج لم يجلب لها ما كانت تنتظره. «قبل أن تنزوج، كانت قد ظنت أنها تحب؛ لكن السعادة التي كان ينبغي أن تتأني من هذا الحب لم تتحقق، فكانت تظن أنه لابد من أن تكون مخطئة. وكانت إيماً تحاول أن تعرف المقصود بدقة بالغبطة والهوى والنشوة، التي كانت قد بدت لها جميلة جداً في الكتب». وقد أقنعتها دعوة إلى بيت المركز ده فويسار، والعشاء في القصر، والحفلة الراقصة التي تلتها، والتي رقصت خلالها إيماً مع فيكونت، أقنعتها بأن هذا العالم المسحور، الذي طالما حلمت به، موجود فعلاً. ومنذ ذلك الحين لم تعد إيماً تستطيع تحمل حياتها

وتحس إيمًا بالضياح، وكانت تعرف أين يخبئ الصيديلي الزنيخ. فستولي على القارورة وتعود إلى بيتها، ويؤوب شارل إلى المنزل، وقد أقلقته خبر المصادرة التي تمت في أثناء غيابه. وعندما ترجع زوجته، تطالب بآلا يطرح عليها أي سؤال، وتكتب رسالة تطلب منه ألا يقرأها إلا في اليوم التالي، ثم تؤدي إلى سريرها بعد أن تجرعت السم، وتموت أمام زوجها النهار، الذي لا يدري غير أن يكرر لها: «ألم تكوني سعيدة؟ أأخطأت في حقي؟ لقد فعلت كل ما بوسعي أن أفعله، مع ذلك!». ومع مشهد الدفن المدهش، - وهو ذريعة لمشاجرة جديدة بين الحوري وأومي، - يختم شارل بوفاري بـ«أعظم كلمة قالها في حياته: إنها غلطة القدر».

وذلك فعلا هو الدرس الذي يستخلص من رواية «مدام بوفاري»، إذا أمكن أن نستخلص منها درساً: إنه مغزى القصة الحقيقية والقابضة للنفس والتي تدور حكايتها حول شبه بريئة تظن نفسها آمنة، حول تعيسة تسقط من خطإ إلى خطإ، نتيجة لذلك التنافر، لذلك التفاوت الذي يوجد بين الفكرة التي تكونها عن الحياة والحياة نفسها. - تر. عربية: محمد منلور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

موبي ديك أو الحوت (MOBY DICK OR THE WHALE) [199، 255-256]. إنها رائعة الكاتب الأمريكي الشمالي هرمان ملقل\* (1819-1891) وإحدى أهمّ كُتب الأدب الرومنسي. نشرت في نيويورك

هذه الحبكة تزخر فيها أوصاف حية للحياة النورمنديّة، كمشهد جمعية المزارعين الشهير (الفصل VIII)، وحكاية المناورات التقديمية والمقاومة للإكليروس التي يقوم بها الصيديلي أومي، العلمي والمحدد المقتنع. وكان جن رودلف ضربة عنيفة لإيمًا: فظنت أنها تموت يأساً، ثم استعادت قواها ببطء واجتازت أزمة تصوف. وما إن تماثل للشفاء حتى يرافقها شارل، زوجها، إلى المسرح في روان، فتلتقي فيه من جديد بليون ويضطر بوفاري إلى العودة إلى بونفيل، فيرتكب خطأ ترك زوجته وحدها بالمدينة. ويؤدي الكاتب الشاب الآن مزيداً من الجراءة، بعد أن اكتسب بعض التجربة في باريس. وتجد إيمًا ذريعة لتعود إلى روان دون زوجها وتصبح عشيقة لليون. وهذه العلاقة، يبدأ عندها عهد هادئ، لا يعكر صفوه إلا ضرورة العثور على ذرائع للإلتقاء واختلاق أكاذيب لإخفاء تصرفهما. وفي خضم سعادتهما، تحس إيمًا باستيقاظ رغبات البذخ في نفسها، فتراكم الديون حتى تلبس أبيي الحلل. وتسقط بين يدي تاجر هو لورو [= السعيد]، وهو مراب عجوز أبدى لها أقصى آيات المجاملة واللطف، قبل أن يطالبها بالأداء ويهددها بالحكم والمصادرة. وبعد بضعة أيام من مقابلتها للورو، تتلقى إيمًا تبليغاً بالحكم الذي صدر ضدها. فعلياً أن ترد المبلغ، الضخم عليها، والذي يقدر بثمانية آلاف فرنك في حدود أربع وعشرين ساعة. وتذهب التعيسة، مذعورة، إلى ليون - الذي مل عشيقته - طالبة منه العون، ثم إلى رودلف الذي كان رفضه ضربة قاضية لها.

تأهب للإبحار. تُوقع العقود، ولا يبقى إلا انتظار الأمر بالإبحار الذي سرعان ما يتم. ومن ثم يبدو كل شيء عادياً حتى الآن : غير أنه لم ير أحد ألقبطان بعد وتغادر السفينة الميناء، دون أن يظهر له أثر. ولو لم يتفوه بعض الكتّوبين بكلام ملغز في حقه، لما كان للأمر أهمية في حد ذاته. وبعد استطراد قصير يميل إلى البرهنة - بشيء من التبريح - على شرف مطاردة الحوت، وإلى منحه ألقاب الشرف إن صح التعبير، يقدم لنا المؤلف، بدقة متناهية، الأعضاء الرئيسيين المؤلفين للنوتة : فعلاوة على مقدّامينا، ها هو ستارباك، ضابط البحرية المعاون، وهو «رجل عظيم جداً»، حصيف، يعتبر الحرافة شكلاً من أشكال الذكاء، لأنه يربح فيها في ألبشائر والاستشعارات، ومع ذلك فهو رجل شجاع إلى أقصى الحدود ؛ ويساعده شخص يُدعى سَطَّاب، من كاپ كوض، هو اللامبالاة بعينها، غير مكترث بالخطر إلى درجة أن «تعوداً طويلاً كان قد حوّل [عنده] خطر الموت إلى أريكة» ! لكن ها هو ذا لصّ ثالث، وهو شاب أحمر الوجه وقوي، قصير ويدين، يُدعى فَلَاصَك : فهو مستعدٌ لمقاتلة الحوت، كما لو حقق انتقاماً شخصياً، ولذلك قرّر تدميو بلا رحمة، كلماً صادفه. ومن الصيادين بالخطاف، علاوة على كويكيك (المرتبط بشخص ستارباك)، كان هناك تاشتكو، وهو هندي أصيل، يشغل فارساً في خدمة سَطَّاب، بينما كان فَلَاصَك يرافقه زنجي عملاق، أسود كالفتح، هو أسويروس داكو. ولا نس أخيراً أن نذكر من بين الملاحين، بيب، وهو

عام 1851، بينما كان مؤلفها في سن الثانية والثلاثين ؛ ولن يُقَرَّ بأهميتها إلا بعد زمان طويل، ولا أدل على ذلك من أن الدراسات النقدية الرئيسية التي تُخصّص لها، وترجماتها إلى مختلف اللغات، حديثة العهد نسبياً.

و«موي ديك» قصة رحلة صيد مهمّة للحوت، تجري وقائعها في حوالي سنة 1840. ومع أنها كُتبت بعد وقوع الأحداث التي يرويها ملفل بأكثر من عشر سنوات، فإنها ليست وثيقة مليئة بالحياة والتفاصيل المثيرة فحسب، بل هي قصيدة نثر ملحمة حقيقية. إن الحوت، الذي يباشر المؤلف الانقضاض على مطاردته، صعبة طاقم رجال باخرة «بيكود»، التي تملك ميناء قيدها في كالتكث، ليس حوتاً عادياً : إنه يُدعى موي ديك - هكذا يسميه البحارة الذين رأوه في رحلات سابقة -، ومن خصائصه الفريدة أنه أبيض. لكن لا نستطيع الأحداث، لأن هذا الكتاب هو أولاً وقبل كل شيء حكاية مغامرات بحرية تستمد من النوع كل مميزاته. في البداية نتعرف إسماعيل\* (ولاشك في أنه المؤلف) : فهذا الرجل تملكه الرغبة «في الإبحار قليلاً وفي رؤية عالم الماء»، فيسلك طريقه إلى كالتكث. وبعد أن يقضي إسماعيل هذا ليلة في قرية ليوبدفور، في نزل «قذِف الحوت»، حيث ينام معه كويكيك الجريء، ابن جزيرة روكوفوكو (الذي أبحره فيما مضى أحد الحوتيين وضاع اليوم في هذا العالم المسيحي جداً)، يصل دون مصاعب إلى جزيرة نانتكيت. يعقد كويكيك صداقة معه، فينبهه ويتطوع معه على «بيكود» التي

شيء سرّاً. وإلى جانب الحوت الذي يُصطاد، سيتم الحديث أيضاً عن الحوت الذي يمثله النحاتون والرسميون، علماء الطبيعة والملاحون ؛ وستتألف مع الحوت المتحجّر كما ستتألف مع الحوت الذي يُقصب الآن على الجسر. وليس هذا التكدّيس العظيم للتفاصيل، فيما يبدو، إلا من أجل تبيح اللحظة التي سيرسم فيها في الأفق الملّغز الحوت الأبيض، الذي نعرف سلفاً أن له جبيناً متفضّلاً وفكاً مائلاً. هنا يتخذ اللغز مكانه بمكر وتحوّل هذه المغامرة البحرية الجيدة، شيئاً فشيئاً، إلى مطاردة مهووسة لا يتأخر المرء في استشعار أن نتيجتها ستكون حتمية. حقاً إن القصة طبيعية وإن كانت غريبة ؛ ذلك بأن آحاب كان قد قطع له مويي ذلك ساقه في أثناء مطاردة سابقة، فأحتفظ من هذا الحادث بحقد شديد، لا يمكن أن يهدأ إلا بأسر خصمه الرهيب الشرس وموته. لكن فكرة تخطر ببالنا فجأة، وهي أن جنون الانتقام هذا يُخفي مرضاً روحياً ؛ ومنذ هذه اللحظة، لم تعد هناك راحة ممكنة، لأن هذا المرض هو مرضنا، مرض البشرية كلّها التي تفترسها أغرب الرغبات. وعندما نبحر على «بيكود»، يبدو في النهاية أن ما نحاوله عبثاً، هو أن نحمل في شباكنا شيئاً كالله نفسه : «كل ما ينجن ويعذب، كل ما يحرك قعر الأشياء الكليد، كل حقيقة تتضمن قسطاً من المكر، كل ما يثير الأعصاب ويشوش الدماغ، كل ما هو شيطاني في الحياة وفي الفكر – كل شرّ كان، في نظر آحاب المجنون هذا، مشحّصاً بجلاء وصار قابلاً

زنجي شاب كان يعامله رفاقه كالأحق، لأنه يرى باستمرار «رجل الله موضوعة على دواصة تؤلّ العالم». ولابدّ لنا من انتظار أن تبلغ النباخرة أعالي البحار وأن تنقضي أيام عديدة، قبل أن يدخل. وكان لآحاب – وهو رجل معتد بنفسه وربما ضرب الشمس، لو شتمته – وجه موسوم بنذبة عريضة كابية ألبياض تدلّ على أن هذه الشخصية الغريبة كانت قد شئت، فيما مضى، معركة ضارية على وحش غامض : أوه، ليس مشاجرة فاني، «بل صراعاً كونياً في البحر». لقد كان لآحاب «هيئة رجل أنثشيل من أحرقة لحظة لحست ألسنة النار أعضاء». وكان ينم عن خاصية أخرى هي أن إحلهى ساقيه كانت مصنوعة من ألحاج الصقيل لفلّك حوت العنبر وأنه حفر حفراً بمثاقب، يحكم فيها ساقه العاجية، حتى يحافظا على توازنه في جميع الظروف. إن الجميع ملازم مكانه الآن ويمكن ألكشروع في مطاردة الحوت الأبيض. وسيقودنا المؤلف من تقلبات لإخرى حتى تلك المعركة النهائية والميؤوس منها التي سيشتنها ألقبطان آحاب ورجاله على مويي ديك والتي ستتبي بمصيبة، في قصف الرعد والبحر الهائج. وفي الطريق، سنصادف بواخر أخرى هي : «يوسيل»، و«صمويل – إندربي» في لندن، و«راحيل» ؛ وسيند عن «بيكود» السؤال نفسه دائماً : «هل رأيتم الحوت الأبيض؟». وفي أثناء ذلك، ستتاح لنا الفرصة لمعرفة كل أشكال صيد الحوت، والحيل المعقدة التي يقتضيها ذلك ؛ وستتدرب على كل المخاطر، وكل ألوان الخداع ؛ ولن يعود أي

فيها سوى دركات أو قممًا، لقات ومنعرجات، فضاءات مفتوحة سدى على اكتشاف القاري الذي لا يتهي. ويلجأ إلى أكثر الأشكال الأدبية تنوعاً. فيأتي بعد المونولوج الداخلي حوارات تصطفق في أريج، كما تأتي بعد الاضطراب العميق صيحات العاصفة. وتستدرجنا أحداث لا حد لها ولا حصر، لا شيء يستوجب تبير حضورها فيما يبدو، تستدرجنا بطريقة لا تُرَدُّ، وبطريق أكثر اللغات مباحة، إلى أهداف الكوحد، المرعب الملتبّع بلا توقف، والذي لا يُنسى أبداً. وتأتي استطرادات مجردة، تذهب إلى حدّ الدراسة شبه العلمية للحوثات، تأتي بوحشية لتقاطع الحكاية، ولكن في الواقع من أجل تعميق اللّجة التي ستوي فيها سفينة «بيكود»، أموالاً ورجالاً. حقاً إن ملّقل لم يخش أن يلجأ إلى أكثر طرائق الرواية السوداء عرفية، وأعني أن الكتاب مرصّع بمحادثات غريبة ومشاهد استعارية واحتفالات شبه شيطانية؛ فكل شيء يتضافر لجعل القبطان آحاب كائناً شيطانياً حسب الأعراف الأدبية الأكثر رسوخاً؛ لكن لا شيء يتمكن مع ذلك من تخميض القيمة الرمزية والمؤثرة، الإنسانية بعمق، لهذا أركض نحو الموت. ويسند شعر توراتي قويّ الكتاب كلّ ويضفي على اللغة قيمة نبوية. وبما أن رواية «موي ديك» تنقل صوراً متألّفة تُسقط هنا وهناك بصيصاً غير متوقع على هذه اللّجج التي تتبلور فيها الحياة وأهواؤها، فإنها تفرض على القاري هذه المغامرة التي لا مخرج منها، وتجعلها مألوقة لديه، على غير ما كان يتوقع. حتى أن

للمواجهة في موي ديك. وكان قد جمّع على حدة الحوت الأبيض جماع السعار والحقد الذي أحسته البشرية كلها منذ عهد آدم وفجر عليها قبلة قلبه المضطرب، كما لو كان صدره مدفع هاون». ولأمر ما كُرس ملّقل فصلاً بأكمله من كتابه لتفسير أن البياض هو العلامة الأكيدة لحضور صوفي. في هذه الظروف، لم يكن يسع المغامرة إلا أن تنتهي بفرق مرعب وهائل يفرق فيه كل شيء، عقلاً وجنونا، حتى لا يظهر - كحطام نجا من كارثة - غير مبرر وجود الكتاب. وبالنظر إلى رواية «موي ديك» من هذه الزاوية، فإنها تحتل مكانة بين بعض الأعمال الأدبية الكبرى التي خلقتها لنا الرومنسية. ومن البديهي أن الجانب الضخم المترصّ لهذا الكتاب، وأن الإلحاح الذي يحترقه على آلا تستعمل إلا الصور المستعارة حصراً من عالم البحر وسكانه المفلّز والتي تتضافر كلها في إعطاء القاري إحساساً بوحدة هاجسة، إن هذا وذاك يجعلان من هذه الحكاية أحد النصوص الأكثر سحراً وتصفانته بين تلك الكتابات التي من أهدافها غير المعلنة أن تتنافس مع واقع الطبيعة والعالم. إن رواية «موي ديك» هي، في حدّ ذاتها، محاولة لأسر تلك القوى الخفية التي يحدث لنا كشف تدخلها في بعض أحداث كوننا، أسرها في حبكة الحكاية، بفضل استعمال صامم وسحري للغة. إن إرادة إدراج كل شيء في تركيبة واحدة تحمل كل صورة منها على سدة، انعكاساً، وتضفي على هذه الرواية عظمة متكبرة. الأمر الذي يستتبع بنية العمل الأدبي الحيرة: فكل شيء ليس

موت إيفان إليتش (سَمِيرْت إيفانا إيليتشاً) [71، 76، 84]. أقصوصة للكونت ليف نيكولايفيتش طولسكوي\* (1828-1910)، نُشِرت عام 1886. إنها لوحة أسرة لعادات البرجوازية الروسية وأخلاقها، من مراعاة للمجاملات، وخسّة، وأنانية ونفاق. وإيفان إليتش ينتمي إلى هذه الطبقة : فهو يتمتع بوضع جيّد في محكمة الاستئناف، ويسارع إلى تملّق رؤسائه، ويتمتع بالذكاء وله علاقات جيدة؛ وقد تزوج بحراسكوفيا فيضوروفا، بدافع المصلحة وباعت الميول معاً. وبالرغم من أن هذه الزيجة لم تكن موفقة، فإن إيفان إليتش يؤدي كل الواجبات التي يُلحظ عليها وضعه البرجوازي جيّداً. وبعد سبع عشرة سنة، يُنقل من إقليمه إلى سانت - بطرسبورغ. ويزداد رضى بقدره، فيعمل على تجهيز بيته الجديد بنفسه. وبينما هو يعلق إحدى الستائر، يسقط وينكسر وركه. ويكون الألم عابراً في البداية، ثم يتأصل بعد ذلك. ويسيطر عليه القلق، فيتنقل من طبيب إلى آخر، ونظراً لانتفاضات أقوالهم، يقرر أن يتعاطى المَخدرات وحدها. وفي انتظار ذلك، تزداد حالته سوءاً على سوء. وعندها يستطيع أن يقدر اللامبالاة التي يعامله بها الآخرون. وبالرغم من أنه لا يريد أن يموت، فإن شبح الموت يطارده. غير أن أحدهم سيهتّم به عندما سيُزِمه مرضه السرير إلى الأبد : إنه كيراسيم (= المُداوي النادر)، وهو فلاح شات، يعمل بجد وكدّ. ومع ذلك، لا تزعجه صحة كيراسيم المفرطة الحيوية والحيدة، بل العكس. فإيفان إليتش يستحسن حضور هذا الإنسان المتواضع

الكتاب يجد في ذاته مبرّر وجوده ومتهناه : إنه كون مغلق يفتح في قلب الإنسان الذي لا يُسَبّر غُورُهُ، والذي تنهشه أشدّ الأهوام جلاءً وجنوناً.

موسى النجي من الماء (MOÏSE SAUVÉ) [231، 233، 242، 244، 274 (هـ49)]. قصيدة غنائية منظومة لسمارك - أنطون سانت - أمان\* (1594-1661)، الذي حصر موضوعها في حادثة موسى الطفل، الذي أُلقت به أمه في نهر النيل وأنقذته بنت فرعون. وتوجد في القصيدة حادثات أخرى وجوداً اصطناعياً، ولكنها أدُرِجت إدراجاً بارعاً، بواسطة أحلام أو حكايات. وأسلوب هذا العمل الأدبي القصير، كشعر سانت - أمان كله، الذي عرف رجوع المجد على أثر الإعجاب الذي أبداه نحوه شعراء القرن 19، وخصوصاً تيوفيل كوتييه - وهو إعجاب جعل النقاد يحصون إدانة بوالول له، - أسلوب رشيق عظيم النكهة. إن الحكاية تعج بالتفاصيل المختارة بذكاء، الأمر الذي يضيف على الوقائع جواً وشاعرية خاصين جداً، بما أنها تتحاكى تساهلات النبوة البطولية والبلاغة التي تتلاءم مع مثل هذا الموضوع. إننا لا نزال نحس، ها وهناك، في براءة لغوية معينة، بأثر جماعية الپلياد. غير أن هذه الخصائص لا توجد في هذا العمل الأدبي كله، وإنما في أحسن لحظاته فقط.. وتبقى قصيدة «موسى النجي»، في إنتاج سانت - أمان الشعري، المؤلفة من منظومات قصيرة، تبقى أقلها شخصية وأقلها دلالة، وذلك بالرغم من أصالة المجموع وجمال بعض المقاطع.

المحاكاة (MIMESIS) [78]. بحث لاريك أوريخ (1946- ) يتناول تأويل الواقع عبر التمثيل الأدبي. وهو نظرة شاملة للأدب الغربي، من ملحمة «الأوديسة» حتى فروجينا وولف، توضح توضيحاً تمثيلاً، بواسطة التفسير الأسلوبى لمقتطفات قصيدة من النصوص، الأطروحة التي بمقتضاها انصهر تقليد الواقع اليومي، المحصور عادة في الأسلوب الركيك وفي كون الهزلي، انصهر مرتين مع مجال الجدلي والمأساوي : في العصر الوسيط تحت تأثير الأناجيل، وفي أثناء «التحرر الجذري» الذي أحدثته الواقعية الفرنسية (بلزك، ستندال) في القرن 19 قبل الوصول إلى التصور المتفجر للواقعية الحديثة. — ترجم منه إلى العربية فصل «في قصر دولامول»، ضمن : ستندال، مجموعة من المقالات النقدية، تحرير فيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، نشر وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة رقم 90، دار الرشيد للنشر، 1980، ص ص. 53-71.

محاضرات في اللسانيات العامة (COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE) [130].

ميشيل سطر وكوف (MICHEL STRO-) (GOFF) [224 هـ (71)]. رواية مغامرات لسجول فيرن (1828-1905)، نشرت في باريس عام 1876. يُكَلَّفُ البطل ميشيل سطر وكوف، قائد سعاة القيصرة، يُكَلَّفُ بحمل رسالة مهمة إلى مدينة إيركوتسك

الذي يعيش خارج الكذبة الكونية والذي يشفق على سيده بإخلاص، ولا يحاول أن يخفيه عنه. أما العاجز، فإنه يُكُنُّ الحجة لكبراسيم، ويأخذ سراً في تكوين الإحساس بأن حياته لم تكن كما كان ينبغي أن تكون عليه : فكل شيء متهاافت في حياته المهنية وفي حياته العائلية معاً. وإذا يقف على عتبة الموت، يتملكه الرعب من التفكير في ألا يستطيع اكتشاف السبب الخفي لذلك كله. ويبدأ احتضاره بصيحة يأس، تأكيداً أخيراً ونهائياً : « كلا ! أنا لا أريد. وهذه الانتفاضة المتأخرة للإرادة، التي تمنعه من الاستسلام لظلمات الموت في سلام، إنما هي وليدة الاقتناع بأن حياته، وكل ما له خطورة من حواليه، إن هي إلا أكاذيب. وفجأة، يسطع النور في روحه : فهو يعيد فتح عينيه بعد نوبة مرضه، فيشعر بإحساس جديد كل الجدة يملأ جوانحه : فهو يشفق على أقاربه الذين يتجمعون على سريريه بكثرة. وكان يود أن يخفف آلامهم، ففسي لذلك همومه وأنانيته. وفي اندفاعه الحب هذه، يتلاشى حتى ألمه، حتى موته : «انتهت الموت، لا وجود لها !»، يصبح إيقان إيتش، ويلفظ أنفاسه مبتسماً. في هذه الأقصوصة المأساوية، يدين طولس طوي المجتمع البرجوازي كله بلا رحمة. إذ التضامن البشري، في نظره، هو وحده الذي يستطيع أن يعطي معنى للحياة وهزم الموت.

مُزَيَّفُو النقود (LES FAUX MON-) (NAYEURS) [238].



من جهة بيت سوان (DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN) [39، 78، 103، 156، 165، 236-237، 276 (هـ 90)، 280].

معارضات ومتفرقات (PASTICHES ET MÉLANGES) [33، 36 (هـ 1)].

مصرف نوسينكن (LA MAISON NUCINGEN) [277، 243، 264، 268-269]. رواية لأونوريه ده بلزاك، صدرت عام 1838 وشكلت جزءاً من «مشاهد الحياة اليازرية» ← «الملهاة البشرية». يهتم بلزاك بتوضيح حياة صيرفي ألزاسي، هو نوسينكن، ونجاحه الباهر، في باريز عهد الإصلاح التي هي باريز لوي - فيليب أيضاً، فأراد في عمله الأدبي هذا أن يرسم منظراً عاماً تاماً عن مجتمع رجال المال. يرغب كودفروا ده بودفور، وهو شاب «متأنق» يرغب في تنظيم شؤونه وإرسائها على قاعدة أكثر رسوخاً، فيعمل بنصيحة وصيه ويبيع إيراداته لكي يكون لنفسه رأسمالاً يعهد به إلى الصيرفي نوسينكن، الذي صار مشهوراً. وفي حفلة راقصة يقيمها نوسينكن، في هذه الحفلة بالضبط، يتعرف كودفروا على إيزورا د الدريكي، اليتيمة وبت الصيرفي الألزاسي ألدريكي، الذي بدأ لديه نوسينكن. ويعرم كل من الشابين بالآخر ويبدو مستقبلهما مضموناً بترو الصيرفي الذي يدير أموالهما. لكن نوسينكن يتهاون لتنفيذ خطة قادرة على أن تضمن له زيادة هائلة في رأس المال : إنه

النائية، في سيبيريا الشرقية، والتي موقعها مهتد بتمرد للعشائر التتية، التي هيجهها شخص اسمه إيفان أوكراف، وهو ضابط قيصري سابق يريد أن ينتقم لتجربته من رتبته. والتقلبات الحارقة للعادة، التي يعرفها ميشيل سطروركوف في رحلته المليئة بالمخاطر عبر المناطق السيبيرية المترامية الأطراف وفي مقاومة أوكراف، هي مناسبة لصفحات مأساوية عنيفة : لنذكر المشهد الذي يقع فيه البطل في يدي إيفان، فيحكم عليه بأن تُسَمَل عيناه ويسام العذاب الشديد، لكنه يا لحسن حظه... يحتفظ ببصره ؛ ونهاية التمرد الذي صار رسوياً للقيصر، حتى يؤدي مهمته خير أداء. والقصة كلها مسكونة بشخصية ميشيل، وهو تشخيص للشجاعة الأكثر مخاطرة والتفاني المطلق. فحتى النهاية السعيدة، تستكدر براعة السارد المتفوقة ذهن القارئ الذي يأسره أيضاً الاستحضار القوي لزمكانين همجي تقريباً. - تر. عربية : جول فين، رسول قيصر، تر. حلمي مراد، دار الهلال، القاهرة، 1951.

الملهاة البشرية (COMÉDIE HUMAINE) [160، 280].

اللذات والأيام (LES PLAISIRS ET LES JOURS) [33، 36 (هـ 1)، 94 (هـ 28)، 151، 226 (هـ 112)].

المسوسون [266].

من جهة (بيت) كيرمانت (← جهة كيرمانت) [65، 80، 104، 280].

مقالة في أصل الروايات (TRAITÉ DE)  
93] (L'ORIGINE DES ROMANS  
(هـ 3).

مقتل رودجر أكرويد (THE MURDER OF)  
[207] (ROGER ACKROYD).

مرتفعات وذرنيك (WUTHERING  
HEIGHTS) [231، 243، 255]. رواية  
إميلي برونتي\* (1818 - 1848)، التي  
نشرت عام 1847 باسم مستعار هو إليس  
بيل. والصفة «Wuthering» التي يحتويها  
العنوان متغير للكلمة الدارجة ذات الأصل  
الإسكتلندي: «Whither»، التي هي اسم  
وفعل. وهي كلمة معبرة تثير العاصفة التي  
تدور حول بيت الشخصية الرئيسية وتكاد  
ترمز إلى زمكان الرواية المُصْدي. وتبدي  
هذه الرواية تحت شكل حكاية بضمير  
المتكلم يحكيها مسافر ثروى له القصة.  
فهيتكليف طفل لبوهيميين، يهجره أبواه  
ويؤويه السيد أورنسلو، الذي يرثيه في بيته  
بالريف كأحد أبنائه من صلبه. وبعد وفاة  
أورنسلو المعجوز، يعذب ابنه هندي، ذو  
الطبع السيء والأطوار الغريبة، يعذب الشاب  
الذي كان يكرهه على الدوام؛ وبالمقابل،  
يجد هيتكليف التفهم لدى كاترين، ابنة  
أورنسلو، التي يفرغ بها بكل ما أوتيته طبيعته.  
الهائم من احتدام. لكن هيتكليف يسمع في  
يوم من الأيام كاترين تؤكد أنها لن تنحط  
أبداً إلى درجة الزواج بالفتى البوهيمي؛ وما  
أن الفتى قد جرح في كرامته الجفول جرحاً  
بليغاً، فإنه يهجر البيت. ويعود بعد ثلاث

يريد أن يعلن إفلاس مصرفه وأن يختفي بعض  
الوقت. عندئذ يخبر راستينيكا، عاشق زوجة  
نوسينكن والذي يتقاسم مع هذا الأخير  
مسؤوليات البنك، يخبر كودفروا، صديقه،  
بما يدبره نوسينكن. وتوضع ثروة الشاين في  
منجى منه، ويستطيعان أخيراً أن يتزوجا.  
لكن نوسينكن الانتهازي يخلق حادثاً  
مفاجئاً جديداً: فقد وفيت ديونه سلفاً ووقع  
تراضيات مع دائنيه، عندما تعلن الجرائد أنه  
قد استأنف إدارة مشاريعه وتشير إلى وصول  
سفيتين محملتين بالمعدن، بقيمة سبعة  
ملايين، لحساب مصرف نوسينكن. ومن ثم  
يكون نجاح نوسينكن أكثر ازدهاراً مما مضى،  
ولا يتأخر عن كشف مخططاته، بما أنه خرب  
الشركة التي كان كودفروا وإيزورا قد عهدا  
لها في كل أملاكهما، والتي كان وجودها  
الوهمي جزءاً من خطته. في هذه الرواية، يهتم  
بلزوك بالكشف عن الآليات السرية للمالية  
أكثر منه بتصوير الطابع. لذلك تبدو نفسية  
الشخصيات اصطناعية إلى حد ما؛  
فنوسينكن، مثلاً، رمز أكثر مما هو مخلوق  
حي. ثم إن بلزوك يصر، باهتمامه البالغ  
بالواقعية، على إعادة إنتاج اللغة الاصطناعية  
الغريبة التي يتحدثها البارون، الأمر الذي  
يجعل قراءة الحوارات شاقاً عسيراً. إن هذا  
العمل الأدبي ينطوي، قبل كل شيء، على  
قيمة وثائقية ويقوم أساساً لفهم الشخصيات  
التي يتبعها. بلزوك عبر العديد من كتبه. ومن  
ثم فهو في حد ذاته، ليس من أفضل روايات  
بلزوك، بل هو مساهمة لا غنى عنها ومرحلة  
ضرورية لذلك المصنف الشامل العظيم  
الدقيق الذي هو مطوّلة «المهارة البشرية».

ليست لها كبير معرفة بالحياة، التي لا تدرك منها إلا الجانب المؤلم المأساوي. وقد علمها شعور بالاتحاد العميق مع الطبيعة، التي تمثلها لها الأرض البائرة القفر، علمها أخلاقاً بطولية، سمحت لها بالرضى بحياتها وجبها، دون أن تشجعها أفراح غير الأفراح التي كانت تستمدّها من روحها الخاصة. ومن ثم فهذه الرواية هي العمل الأدبي لفنّانة كانت تستلهم نفسها ليس غير. إنها تقوم على صعيد شعري تتناوب فيه السذجات والحدوس النفسية الخارقة؛ وفي هذا الصدد، تستحق أن يُحكم عليها بأنها شعر أكثر مما هي رواية. فهناك مثلاً سذاجة معيّنة في تحليل نفسية هيتكليف، الرجل المحتوم، الذي لا مرونة له ولا جمال، والذي يبالغ في تصوير بعض سجايه إلى حدّ الفساد؛ غير أن لهذه الشخصية تميّزاً قوياً وحقيقة شعرية، لأنّ الكاتبة تعرفها وتعيش معها في حميمة لا يعيشها المرء إلا مع بنات أحلامه. ومن هذا الخليط من السذاجة والحدس النافذ، يتولّد مظهر الحكاية المزجج: فهي إبداع خالص لخيال ساحر وهي صورة حقيقية مدهشة. وستجعلها قوتها وجِدَّتْها تُنَحِّدُ نموذجاً لبعض أكمل تحليّات الرواية الإنكليزية ما بعد القُكتورية. - تر. عريّة: رفعت نسيم، دار القلم، ط. 2، 1972.

المُتلصّص (LE VOYEUR) [271 (هـ 16)].  
رواية لـ آلان روب - كُريه\* (1955).  
تُقتل صبيّة. وتنقص ساعة في استعمال زمن  
ماتياس: ينبثق القلق من هذا التّقصص.  
ويخلط المؤلّف بين الماضي والحاضر، بين

سنوات وقد اغتنى؛ وتزوجت كاترين رجلاً  
تافها هو إدغار ليتن؛ وتزوج أخوها هندي  
هو أيضاً، وهما الآن يحتفي بهيتكليف  
الذي أترى أيما احتفاء. لكن هيتكليف لم  
يعد يعيش إلا من أجل الانتقام؛ ويربطه  
حب عنيف وكثيب بكاترين، التي  
يضطرب كيانه بسببه كما لو فتنت به وتموت  
بسببه في اللحظة التي ستولد لها بنت، هي  
كاثي. وفي أثناء ذلك، يتزوج هيتكليف  
إيزابيلا، أخت إدغار ليتن؛ وهو لا يحبها  
ويقسو عليها؛ ويتسلط على هندي وابنه  
هارتن ويترك هذا الأخير يكبر كحيوان بري  
انتقاماً من معاملات هندي السيئة التي كان  
يعامله بها في صغره؛ ثم يستميل كاثي إلى  
بيته ويجبرها على الزواج من ابنه المعتوه المنفّر.  
ويتعلل بأمل خفي هو الوصول أخيراً إلى  
الاستحواذ على أموال ليتن. وبعد وفاة ابن  
هيتكليف، تغرم أرملة الشاب، كاثي،  
بهارتن وتُعنّى بتربيته. ولكن مزاج  
هيتكليف قد انكسر الآن، وصار يتمنى  
الموت الذي سيجمعه بكاترين. ويقوم  
بمحاولة لتدمير بيتي أورشو وليتن، ولكنه  
يفتح بعد أن أفلت زمام الأمور من يديه.  
وعند وفاته، أصبح بإمكان هارتن وكاثي أن  
يتزوجا ويعيشا سعيدين.

وهذه الرواية من أغرب الأعمال الأدبية  
وأشوقها في الأدب الإنكليزي. ولقد عاشت  
إميلي برونتي مع أختها، الكاتبتين أيضاً، في  
منطقة معزولة موحشة من الحُلنج طرقها  
الريح، حيث أجبرتهن واجبات أبيهن  
الكنسية على العيش؛ وكان أخوها الوحيد  
قد ذهب ليحيا، بعيداً، حياة المنبوذ. ولذلك

سرداب). لكن هذا الحمار الماكر ليس حسن الأخلاق : فهو غير صبور، انتقامي، وهو يؤذ أن يقوم بحيل خبيثة على من لا يروق له، بل ليس طيب القلب دائماً... ويدرك في الوقت المناسب، أنه في طور فقدان محبة أصدقائه الصغار ويهتد بالعمل في الطاحونة، فيندم على سيئاته ؛ وفي مقابل بعض أفعال الطيبة والكرم يحصل على عفو ويستعيد تقدير الصغار والكبار. في هذه الحكاية الشهيرة، تصرع أخلاقية الكونتيسة ده سيكور الغبية بعض الغبولة بمكتشفات خيال لطيف. وهذه «المذكرات» تعتبر - بحق - من أنجح الأمثلة على أدب الأطفال. - تر. عربية جزئية : حسن الجمل، نشر الجفان والجاني/دار ابن حزم، بيروت، 1995.

مذكرات ممّا وراء القبر (MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE) [167]. إنها رائعة شاتوبريان\*. ومع أنه لا يُعرف متى شرع في تحريرها بالضبط، إلا أن المؤكد أنه اشتغل عليها حتى عشية وفاته. وقد توقف مرة أولى، عام 1814، ليقترح ميدان السياسة عند عودة عائلة البوربون إلى الحكم، ولكنه كان قد كتب أروع جزء فيها، وأعني قصة طفولته وشبابه. وعاد إلى مخطوطته وهو يشتغل بالسفارة، فأوصل سرده إلى عودته من المنفى عام 1800. وفي 1828، استأنف «مذكراته»؛ وقد أهمل في هذه المرة فترة 1800-1828، وتناول حياته الراهنة. وأخيراً، سيستد - من عام 1836 إلى 1841 - الفراغ المتروك، راسماً لوحة مسيرته الأدبية... وبعد أن انسحب

الرعي والتأبه، بين الحلم واليقظة، وذلك كله في التخوم المبهمة للمرضى و«السوي». وتعطي أشياء - مكرورات للحكاية استمرارية غريبة ويجعلها الولع بالوصف رواية مساج مهتم بالآلا يُترك أي شيء للصدفة ولا للتفسير: فما أن العالم ليس عبثاً ولا دالاً، فإنه لا بد من الاكتفاء برؤية كينونته والتعبير عنها، بلا جمل، ودون إنكار أي شيء من تعقده.

مذكرات (← التعليقات على حرب الغال) [254].

مذكرات حمار (MEMOIRES D'UN ANE) [275 (هـ 74)]. نُشر كتاب الطفولة اللطيف هذا عام 1860. وهو من تأليف الكونتيسة ده سيكور\* (التي كان اسمها قبل الزواج صوليا روصطويشين، 1799 - 1874). يروي الحمار كاديشون مغامراته لسيده الصغير : فهو جحش حرك عنيذ، يرفض الخضوع لفلاحة قاسية كانت تحمله ما لا يطيق إلى السوق؛ فيهرب بعد أن يركلها ويتيه طويلاً في الغابة ؛ ثم يخلص علة معلمين ويصير الرفيق المخلص لطفلة مريضة، أنقلدها من حريق أيضاً. ويُستقبل كاديشون بعد وفاة صديقه الصغيرة، ونسيان الجميع له، أحسن استقبال في قصر، تتلقى فيه جثة حليلة حفدتها المتلعدين وكنا والديهم. عندئذ يبدأ حياة سعيّة في صحبة الأطفال الذين يحبونه، ولا تعود هنا إلا التزهات في الغابات واللّمجات والقص ونزهات الصيد. إن كاديشون هو الرفيق الملائم والدكي الذي يلو حضوره في ظروف عديدة، مفيداً، بل مناسباً (سيذهب إلى حد اكتشاف قطاع طرق مختبئين في

الأول»، أمسيات كومبور الكتيبة؛ انعزاله في برجه؛ نُزّهه السوداوية؛ حُبّه لأخته لويسيل؛ ثم يصبح ملازماً أول بياريز، ويخالط مشاهير الأدب، ويجازف بنشر قصيدة قصيرة، غزلية رديئة هي : «حب الريف». ثم يحضر بدايات الثورة الفرنسية؛ وبسبب إحدى تلك الأزمات المفاجئة، التي كانت قد جعلته يفكر في الكهنوت ثم في الانتحار، يكتشف في نفسه كشافاً. وكان ينوي أن يكتشف في أمريكا الممرّ الشهير بين الشمال والغرب وأن يلتقي فيه بـ«إنسان الطبيعة». ولم يكتشف الأول، لكنه ظن أنه وجد الآخر («رحلة إلى أمريكا»); وكان كَشَفُ هذه الرحلة الحقيقي هو بهاء المناظر الطبيعية الأمريكية، التي يستحق منا ذكرها صفحات ذات جمال شعري عظيم. ثم يعودته إلى باريس، وزواجه، والمآثم العائلية وانتقاله إلى جيش المهاجرين، وأخيراً إقامته بلندن، والبؤس. ومع ذلك، شرع هنا في كتابة أعماله الأولى : «بحث تاريخي سياسي أخلاقي في الثورات» و«عطا الله». وأما القسم الثاني المكرّس لل«مسار الأدبي» - فيمتدّ من 1800 حتى 1814. وأشهر مقاطعه تلك التي خصّصها للصور الشخصية لأصدقائه، أمثال جوبير وفونتان ويولين ده بومون؛ ومقابله لسبوناييرت الذي يؤد أن يبين أنه كان يعامله معاملة النذل للقوة والقوة وقطع الصلة به المدوّي على أثر إعدام الدوق دينكيان؛ وسنوات تعاسته في لاكالي - أو - لو؛ ورحلاته. وأما القسم الثالث، الذي يتوافق مع عودة عائلة البوربون إلى الحكم، والذي

شاتوبريان من ميدان السياسة على أثر سقوط شارل العاشر(1830)، كان قاب قوسين أو أدنى من البؤس. ولذلك باع «مذكراته»، عام 1836، لشركة مساهمين؛ وكان يتلقى في مقابل ذلك مبلغاً مالياً مقداره مئتا ألف فرنك ومعاشاً مدى الحياة بمبلغ مقداره عشرون ألف فرنك، وهو ما كان يمثل مبلغاً ضخماً في ذلك العهد. وقد اشترط ألا يصدر مؤلفه إلا بعد وفاته، وهذا ما يفسّر عنوانه («مذكرات ممّا وراء القبر»). ولم ينتظر مالك المسوّدَة هذا الحدث؛ فقد تأخر المؤلف عن الموت، فشرعوا في إصدار الـ«مذكرات» - في صحيفة La Presse. وتواصل النشر خلال سنتين. وأخيراً، صدر المؤلف في بروكسيل عام 1850. وفي 1874، نشرت وثيقة لم يسبق نشرها بعنوان «ذكريات عن طفولة شاتوبريان وشبابه» : لقد كانت تلك نصّ النسخة التي نسختها مدام ريكامبي عن مسوّدَة 1826 التي كان المؤلف قد نقحها فيما بعد. وأخيراً، كانت الطبعة الكاملة - المضبوطة والمحققة - التي نشرها بيري في سبع مجلدات (شرع في نشرها بدءاً من 1899).

وتنقسم «مذكرات ممّا وراء القبر» إلى أربعة أقسام. فأما القسم الأول - وهو بعنوان «الشباب» - فيمتدّ من 1768 إلى 1800. وهو أفضل الأقسام وأكثرها إثارة وتأثيراً بما لا يقاس، وفيه يعرض علينا شاتوبريان مراحل شبابه في لوحات لا تُنسى : الميلاد («خفق هدير الأمواج صيحاني الأولى، وهدهد هزيز العاصفة نومي

نظرة، بل الضيق أحياناً، بالرغم من الإعجاب الذي يُقرّط به. وقد انكبّ كلية على إنجاز «مذكراته» وقراها في L'Abbaye aux Bois. عند مدام وكامبي. إن «مذكراته» تنتهي بخلاصة عن حياته، يُلدّ له فيها أن يبرز التقابلات : بين المجد و البؤس، وبين الجمع الغفير الذي يحيط به والعزلة، وبين المكانة التي يشغلها في العالم والزمان : «لقد تواجدهت بين قرنين كما لو تواجدهت في ملتقى نهرين»، و«حسبْتُ أن العالم القديم قد انتهى وأن الجديد قد بدأ»...

مذكرات سائح (MÉMOIRES D'UN TOURISTE) [99 (هـ - 117)].

مذكرات رجل وجهه زهد في الدنيا ومغامراته (MÉMOIRES ET AVENTURES D'UN HOMME DE QUALITÉ QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE) [228، 240-241]. رواية للأديب أنطون - فرانسوا بريشور\* (1697-1763)، في ثمانية مجلدات، نشرت عامي 1728 و 1731. وهي أول روايات هذا المؤلف الكبرى والضخمة، ولكنها ليست أفضلها. إنها حكاية مسهبة لأكثر المغامرات تعقيداً وأكثرها روائية وشجى ومأساوية، مغامرات تجري في أوربا كلها حتى تركيا، مع اختطافات وتنكرات وزيجات معرّقة أو جيّرة وأديار تبحث فيها الشخصيات عن ملاذ من قساوات القدر. وتعتقد قصص أخرى حول القصة الرئيسية، أو تضاف إليها

تبدأ معه «المسار السياسي» فيمتدّ من 1814 حتى 1830. لقد اقتحم شاتوبريان الميدان مباشرة بمقالته المنتقدة «عن بيونايرت وآل بوربون»، التي أفادت لويس الثالث عشر أكثر مما قد يفيد جيش من فئة ألف رجل على حدّ قوله؛ لكنه لم يلبث أن انتقل إلى المعارضة بمؤلّفه : «الملكية حسب الميثاق». وكانت مهمته السياسية الحقيقية قصيرة، فلم يدم إلّا ست سنوات : لقد كان سفيراً في برلين، فسيراً في لندن، فممثلاً لفرنسا في مؤتمر فيرون، فوزيراً للشؤون الخارجية في آخر المطاف. وعندما نقرأ «المذكرات»، نحسّ بأنه زعزع أوربا وبأن وزارته دامت زماناً طويلاً، والواقع أنه لم يشغل هذا المنصب إلّا سنتين. وفي 1828، يظهر ثانية على المسرح السياسي ويصير سفيراً في لندن (وهنا تقع الموازنة بين المهاجر عديم الأهمية لعام 1800 وسفير جلالة ملك فرنسا الشهير، حيث ينمّ شاتوبريان عن أشدّ الزهو سخفاً). وقد وضعت ثورة 1830 الفرنسية حدّاً نهائياً لأنشطته. وهذا التاريخ يعين أيضاً خمود إنتاجه الأدبي. ولم يعد لشاتوبريان شيء ذو بال يقوله، ولم يعد ينشر أعمالاً عظيمة، ولم يعد يهتم إلّا بجمعها لنشر أعماله «الكاملة» (Œuvres complètes). ولمّا كان وفيّاً لشارل العاشر، فإنه زار الملك المنفي، وخاطر بنفسه وهو يضلّط بالمهام التي أوكلتها إليه الدوقة ذه بيرّي، سجينة حكومة لوي - فيليب، الأمر الذي كلّفه السجن. وقد سافر أيضاً إلى سويسرا وإيطاليا. لكنها الشيخوخة في

ويبلغ من العمر ست سنوات، بأن تصحبه في نزهة إلى المنارة التي يُرى نورها كل مساء ؛ لكن الأب يعلن أن الطقس غداً سيكون رديماً بالتأكيد. ويثور نقاش في هذا الموضوع، بين الأب والأم والأطفال والضيوف. وليس هناك مشاهد حاسمة وواضحة : فالنفوس تتكدر أو تشرق بكلمة واحدة، بفكرة واحدة، تمتلئ وتفرغ، تنتفخ وتنضب حسب الحديث وتعرف المؤلفة معرفة رائعة كيف تناوب بين لحظات الحزن ولحظات الفرح، لحظات التسلية أو الكراهية، وأخيراً التجاذب الذي يربط كل الشخصيات الحاضرة في الغرفة. وأكثر الشخصيات إدهاشاً هي شخصية السيدة رامسي، القادرة على فهم كل واحد وإعطائه ما يبحث عنه، وهي تدرك أعماق أعماقه بحس ملغز. وتنتهي الأمسية بتصالحها التام مع زوجها، على أثر الخلاف الطفيف الذي حدث بينهما في شأن النزهة. ثم يسدل الليل ستاره ؛ ويمضي الوقت ؛ فتتأني الأيام والفصول والسنوات، مع عواصف الشتاء وإزهار الربيع وحُر الصيف وكآبة الخريف. وتموت السيدة رامسي ذات ليلة على حين غرة ؛ وتموت ابتها البكر، بروس، بعدها بقليل وهي تضع مولودها الأول ؛ وأخيراً يُقتل الأخ، أندرو، بقبلة خلال الحرب. وتقضي سنوات وسنوات ؛ ولا يأتي أحد بعد ذلك إلى البيت المهجور الذي أخذ يتداعى للسقوط. وعندما أوشكت الأسرة على الاختناق أخيراً بحبوية الطبيعة المفرطة، تعود الأسرة للحيلولة دون الدمار الذي يهددها. لكن كل شيء تغير : فلم يعد باقياً غير المنارة، الجامدة، في

قصص معينة في شكل حكايات لا صلة لها بالحيكة نفسها. وما أنها مثال غير ذي أهمية كبرى على روايات القرن 18 الرفيعة، الغاصّة بالانقلابات والروائي والحساسية، التي أطلق بريفشو دُرَجَتَهَا، فإنها كانت ستُستسى منذ زمان طويل لو لم توجد، في المجلد الأخير، قصة الفارس دي كروي ومانون ليسكو («مانون ليسكو» التي يرويها الفارس نفسه للمركز ده\*، بطل «ملذكرات...».

ن -

نهاية اللعبة (FINAL DEL JUEGO) [274] (هـ 48).

نزهة إلى المنارة (TO THE LIGHTHOUSE) [199]. رواية إنكليزية لشيرجينا وولف\* (1882-1941)، نُشرت عام 1927. تصطف رامسي في إحدى جزر هيريدز ؛ وتتألف هذه الأسرة من الأم، وهي امرأة في الخمسين من عمرها تقريباً وتختلف لدى أولئك الذين يعرفونها والذين يقترحون منها انطباعاً بجمال ناهر ؛ ومن الأب، وهو فيلسوف في حاجة ماسة إلى التفهم الإنساني ؛ ومن ثمانية أطفال، يختلف بعضهم عن بعض ؛ ومن ضيوف مختلفين، منهم ليلي بريسكو، وهي امرأة رسامة يعذبها الإحساس بغياب الموهبة عندها، وأخيراً ميتا ضويل ويول، اللذين ينتهي بهما المطاف إلى أن يحتفلا بخطوبتهما في إحدى أماسي منتصف شهر شتنبر. لقد وعدت السيدة رامسي آخر أطفالها، واسم جيمس،

بسنوات طويلة، عندما ألقى عليه الفرنسيون القبض إبان الحروب النابوليونية وحسبوه في ألدرفاخ بصفته من القناصة. وخلاصة هذه المغامرة أن جراحين عسكريين شابين، هما پرومبير هانيان وأحد أصدقائه، يمضيان الليلة في نزل في ألدرفاخ، ويتقاسمان طعامهما والغرفة الفارغة الوحيدة، مع صناعي قر من مصنعه المهلّم. ويوح لهما هذا الصناعي، تحت تأثير السكر، بأن لديه في حقيته مائة ألف فرنك ذهبي وألماسات. وينام الأشخاص الثلاثة جميعاً؛ لكن پرومبير هانيان لا يتمكن من النوم، وقد خطر بباله الامتياز الذي قد تحبوه به جريمة سهلة، لا شك في أنها مخصصة للبقاء سرية وغير معاقب عليها. وبعد صراع داخلي عنيف، يضحو ضميرو، فيعود الشاب الذي كان قد استيقظ في الظلام، إلى سريره، ويغط في نوم عميق. وفي الصباح يُوقظه عدّة أشخاص يدخلون إلى الغرفة، ويملكه الرعب عند مشاهدة جسد صاحب الصناعة المشوّه وقد تضرحت أغطيته حتى يديه بالدم. ويلمح الأداة الجراحية التي كان قد فكر في أن يرتكب بها جريمة القتل. وأمام مجلس الحرب، يؤكّد پرومبير، وقد أخذ منه التأثير كل مأخذ، أنه كان قد فكر في تلك الجريمة، ولكنه يدافع عن براءته منها ويؤكد عجزه عن ارتكاب مثلها في حق صديقه.

غير أن كثيراً من الأدلة كانت ضده ؛ فيعذّم رمية بالرصاص، حتّى بعد أن يكون قد أكّد الحقيقة، مرّة أخرى، في اعترافه الذي أدلى به لرفيقه العارِض في الزنزانة.

مكانها المعتاد، وسيمكن الميام الآن بالنزهة التي تم التفكير فيها منذ سنين كثيرة. لكن جيمس يرى أنها لم تعد المنارة التي كان يحلم بها وأنه إذا رافق أباه إليها، فإنما امتثالا لأمر استبدادي، وهو يحس بمقت شديد للألم الأناني الذي تسلّح به كما لو تسلّح بغريزة حفظ الذات. أما ليلي بريسكو، التي عادت هي أيضاً مع الأسرة، فتتبع بنظرها القارب الذي يتوجّه نحو المنارة. وإذا تعيد التفكير في حياتها وحياة الآخرين، وتستحضر ذكرى السيدة رامسي، تفهم أن السيدة رامسي كانت تملك قوة خارقة، هي قوة حل كل شيء ببساطة وجعل أتفه أحداث الحياة شيئاً كاملاً، قادراً على البقاء على قيد الحياة في عمل فني. ولا أهمية لأن يُسأل عن دلالة الحياة، ولأن يُنتظر كشف يُحتمل ألا يأتي أبداً : فهناك «المعجزات اليومية الصغيرة»، وهي إشراقات حقيقية، «أعواد ثقاب تُحك في الظلمة فجأة» ؛ إنها هي التي تمنح الفوضى شكلاً، والتيار الحيوي الأبدي استقراراً. وتبلغ فرجينيا وولف، التي كانت تنطلق من رواية «السيدة دالواي» من تقليد علم نفس جويس، تبلغ هنا لحظات شاعرية أسرة حقاً، وذلك بقدرتها على تنسيق رؤى وعواطف وأفكار تنسيقاً موسيقياً.

الثزل الأحمر (L'AUBERGE ROUGE) [227، 243]. أقصوصة لسأونويه ده بلزاك\* (1799- 1850). نُشرت عام 1831. بعد وجبة غداء في المجتمع الباريزي الراقى، يحكي الصيرفي الألكالي هرمان المغامرة الغريبة والمساوية التي رويت له، قبل ذلك



سحر جمعة الآلام (L'ENCHANTEMENT)  
[173] (DU VENDREDI SAINT)  
(هـ 71). قطعة ضمن «پارسيقال».\*

سيزار بيروتو (— عظمة سيزار بيروتو  
والمخطاطه).

سيدة البحية (THE LADY IN THE LAKE)  
[224] (هـ 60). 57

سيلفيا (SYLVIE) [242، 248]. من  
أقاصيص مجموعة «بنات النار» لسجوار  
ده نرقال\* (1808-1855). ويمكن  
اختصار موضوعها المتناول بأسترسال كبير  
وخيال جامع كثير، على هذا النحو: يُغرم  
سجوار بمثله لا يجرؤ على البوح لها بحبه  
ويسمها أوريليا (ونعلم أن الأمر يتعلق هنا  
بسجيني كولون، الممثلة التي آبتد عنها إلى  
إيطاليا كي ينساها). ويعلم ذات مساء أن  
رجلاً آخر ينال حظوتها. وتجعله بضع  
كلمات يقرأها وهو يتصفح جريدة في كآبة،  
تجعله يفكر في طفولته التي قضاها في ريف  
قالوا. فتتملكه الرغبة في رؤية «ضيعات»  
الأيام الخالية من جديد. وفي عزّ الليل  
يكتري سيارة تقلّه إلى لوازي. وفي الطريق،  
يستحضر علاقاته الغرامية البريئة مع سيلفيا  
السمراء، وهي صانعة دنتيلاً قروية صغيرة،  
ويتحرق لرؤيتها ثانية وربما للرواج منها. ويتذكر  
في الوقت نفسه أن حبه البريء كانت قد  
عكّرت ذكرى لقاءين بأدريان الشقراء،  
سيدة القصر الشابة، التي تدبّت منذ ذلك  
الحين والتي كانت تتعارض في أحلامه،

وعندما تصل قصة هومان إلى هذا الحد،  
يصاب أحد المدعوين، وهو فردريك تايفير،  
الذي كان قد نمّ خلال الحكاية عن  
علامات واضحة على الهياج، يصاب فجأة  
بوعكة صحية بالغة يفارق معها الحياة.  
وهكذا تمس العدالة الإلهية تايفير (صديق  
پروسيير مانيان الحميم، الذي يدين بمرته  
للجريمة التي يُعدّم رفيقه بسببها).

ونرى أن بلزك، في هذا النص الذي  
كتبه في شبابه، يحقق — بيد مطمئنة سلفاً —  
ذلك الميل إلى الحيكات المأساوية والمعقدة  
وينم عن إحساس حقيقي جداً بالمأساة كما  
تختبئ تحت مظاهر الحياة المجتمعية — وهي  
تلك الموضوعات التي سنجدتها في أعماله  
الأدبية كلها.

س -

سارازين (SARRAZINE) [174] (هـ 88)،  
243، 274 (هـ 42). - تر. عربية:  
محمد معتصم، 1989.

السجينة (LA PRISONNIÈRE) [66]،  
89، 104، 138، 151-152، 162،  
164، [193].

سودوم وعامورة (SODOME ET)  
[52، 80، 86، 91] (GOMORRHE)،  
104، 123 (هـ 5)، 184-185،  
253، 261، 263، 276 (هـ 90).

في بورا، هو روح حساسة تميل إلى قداستها، يكتب يومياته. يستقبل في بيته، ضمن أسرته، كيرود الصغيرة، وهي تيممة فقيرة، كمهاة ؛ ويتحسس القس لتربيتها ويكرس نفسه لذلك، ويرشدها في الطريق الروحية. ولكن الحب الذي يمكنه لها أبوها بالتبني يفقد طهارته بقدر ما تكبر الطفلة ؛ فالقس عاجز عن رؤية الشر في نفسه كما عند الآخرين، لم يتبين شعوراً حدسته زوجته وابنه جاك. فسجك مغرم هو أيضاً بكيرود. وينسحب بعد أن يثير غضب أبيه ؛ ولكن توتراً معيناً يبقى قائماً بينهما، وهو توتر تفاقمه تنافرات دينية. فعندما يكتشف القس أن ابنه يوحه، فإنه يظل حائراً ؛ فهو أخيراً يرى صورته الواضحة في نفسه، ولكنه لا يعرف كيف يرد الفعل على علامات الود التي تفيض بها كيرود ؛ وفكرة أن الفتاة ستستطيع أن تسترد بصرها، بعد عملية جراحية، لا تزيده إلا اضطراباً. تنجح العملية وتعود كيرود إلى القرية. ولكن قبل الوصول إلى منزل القس، ترمي نفسها في النهر، قرب الطاحونة. ولا تبقى على قيد الحياة بعد محاولة انتحارها إلا لكي تعترف للقس بأنها رأت جاك في المستشفى، وبأنه هذاها إلى الكاثوليكية. وبمجرد ما تسترد بصرها، تجد نفسها في عالم أكثر جمالاً وأكثر فساداً من العالم الذي كان وصفه لها أستاذها. وقد وعت بمشاعر هذا الأخير وبالحب الذي كانت تكنه لـجاك. ومنذ ذلك الحين حاصرها اليقين بأنها ستكون موضوع مأساة. وتنتهي اليوميات بخبر مفاده أن جاك سيصير راهباً.

آنذاك، مع سيلفيا، كما يتعارض الخيال مع الواقع. ويشكل حلم اليقظة الليلي هذا أهم جزء في القصة. لكن ما هو الصبح قد أقبل وهما جوار قد وصل إلى لوازني. فيعثر فيها على سيلفيا. غير أنها - ويا للأسف ! - لم تعد تتمتع ببساطة الماضي وتبدو له عاقلة بغربة. ويذهبان معاً إلى شاليس، حيث كان فيما مضى قد لمح أدريان، المتنكرة في هيئة جنينة سماوية، بنوع من التمثيلية السرية المؤداة في قاعات القصر. ولا يستطيع أن يحترس من أن يسأل سيلفيا عما صارت «المتدنية». وفي الوقت نفسه، يفكر في أوريليا التي يُفترض، في هذه اللحظة، أن يصفق لها في باريس. كان يؤد لو تنزع سيلفيا من هذه الذكريات. لكنها لا تبدو على استعداد لذلك. وفي المساء نفسه، يعلم أنها تُخطبت للـ«مُجعد العظيم»، الحلواني في دافارثان. وفي الحال يعود نحو أوريليا الخداعة. وتنتهي الأقصوصة، بعد كثير من السنوات، بحكاية إحدى الزيارات التي نادراً ما يقوم بها جوار، المنفصل الآن، لأصدقائه في دافارثان. ويحضر سعادة المجمع العظيم وسيلفيا، المادئة. ومنها يعلم أن أدريان قد قضت نحبها في الدير. إن أقصوصة : «سيلفيا» هي - برقة العواطف وشاعرية الأوصاف ولطف الواقعية - أحد أروع الأعمال الأدبية الفرنسية.

السمفونية الرعوية (LA SYMPHONIE PASTORALE) [241، 271 (هـ13)].  
حكاية لساندرويه جيد\* (1869-1951)،  
نشرت عام 1919. يكتب قس بلد صغير

المؤلف بين حضارتين، بل ربما بين الحضارة والهمجية. ويقول الناقد الأمريكي هيربرت ريد إن الحضارة عند جيمس هي «تقاليد الثقافة المتواصلة غير المنقطعة والتي ورثها أوروبا الغربية عن العالم القديم؛ ومعنى أكثر حصراً، إنها تقاليد عصر النهضة». وفي الوقت نفسه، فإن أمريكا، عند جيمس، هي - بالتعارض مع أوروبا - التحيز للبراءة، الجانب الصفائي، المستخفي، البوسطني. «فرأى عالم الجمال المستأصل تتعرف الصوفي الصفائي لانكثرا الجديدة» (أندريه موروا). وتكمن مأساة رواية «السفراء» كلها في هذا التعارض. ويبحث بلامير ستريلدر، الذي هو رجل من بوسطن في الخمسين من عمره، يبحث به إلى أوروبا، وبالضبط إلى باريس، ليردّ وارثاً بوسطنياً شاباً، هو شادنيوسم، «الذي فتته» العاصمة، إلى بلده. لكن السفير بدوره يفتن بباريز وبحريتها وحرية الحب الذي يسود بين شاد وعشيقته الفرنسية، السيدة ده فيوي. وتقلب تراتبية القيم التي كان ستريلدر يعيش عليها انقلاباً بطيئاً. فهو ينضم إلى العدو. ولن يمنعه ذلك من العودة إلى بوسطن. لكنه سيكون قد عرف معنى الحياة، حياته. سيعرف أن دور الرجل الأسمى، إزاء حضارة عظيمة، هو تحمل مخاطرها وهمها تحملاً خراً. وما أن هنري جيمس فتان عظيم، فقد أعطى في رواية «السفراء» أحود ما في موهبة صعبة جداً، غنية وسريّة وقويّة بلا حدود. وقد أحس الإيجاء بما لا يمكن التعبير عنه. إنه يكاد يكون، من بعض النواحي، بروسست الأمريكي.

وقد شاء بعض النقاد أن يعتبروا «السفوفنية الرعوية» و«اللاأخلاق» و«الباب الضيق» نوعاً من الثلاثية، بما أن كلّاً من هذه الكتب يمثل مرحلة من مراحل فكر جيل. والحق أن حكايات جيل ليست مجرد «حكايات فلسفية» تُحكى بهكم صارم، لأن طريقة الحياة، والمذهب الذي يشكل مصير كل من هذه الأعمال الأدبية، قد جرهما المؤلف بحماس بصفتهما إمكاناً، حلّاً، محاولة يطعن لها. حتى أن صفحات هذه «السفوفنية الرعوية» مشربة بالحماس وملأى بالاكتشافات. ويساهم الشعر والجو اللطيف الذي يسبح فيها العمل الأدبي، يساهمان في سحر القارئ ولا يميلان إلى الاضمحلال إلا عند النهاية، عندما تفرق هذه القصة المحيرة في المأساوي.

**السفراء (LES AMBASSADEURS)**  
[199، 201، 223 (هـ 53)]. رواية  
لهنري جيمس\* (1843-1916)،  
نشرت باللغة الإنكليزية عام 1903،  
ونشرت ترجمتها الفرنسية عام 1950. وهي  
كتاب لا غنى عنه لمعرفة مؤلفه : فهنري  
جيمس، الذي عاش في أوروبا (في باريس أولاً،  
ثم في لندن)، خلال الأربعين سنة الأخيرة من  
عمره، وحصل على الجنسية الإنكليزية عام  
1914، أحس بأنه أوروبي، و«أراد» إلى حدّ  
كبير أن يكون كذلك. ويشكل قسم بكامله  
من عمله الأدبي بصفته روائياً وكاتب مقالات  
تفسيراً لأوروبا. وروايته «السفراء» هي، في  
هذا الصدد، أهم رواياته، التي عرض فيها  
بوضوح الصراع الذي كان يعتل في نفس

تتبعها عبر حوارٍ هاجسٍ يشبه مناجاة النفس، تتلخص في نوع من الحالة المادية، البغيسة والمأساوية معاً في عريتها : إنها الحياة البشرية في ابتذالها كله. كانت الأم قد تزوجت الأب وأنجبت منه ابناً ؛ ثم تئيمت بسكرتير زوجها، فأنجبت منه ثلاثة أطفال. ثم غاب الأب والأم عن الأنظار. وبعد أن يموت عاشق الأم، تعود وقد وقعت في ضيق شديد لتستقر في المدينة. فتخضع البنت لسلطة امرأة اسمها السيدة بّاس، والتي تدير منزلاً للدعارة عن طريق متجر للموضة. وهناك يتلاقى الأب وابنته، وهما يجعلان الصلة التي بينهما، إلى أن تأتي الأم فجأة في أحد الأيام وتكشف لهما الحقيقة. وينحط الأب ويخجل من شهواته وينوء تحت آتهامات ابنته، فيقرر أن يؤولي الأسرة في بيته. ولكن الابن لا ينوي السماح بحضور من يعتبرهم دخلاء. فتزداد الأمور كلها تفاقمًا : إذ بينما تتوسل الأم لابنها أن يبدو أقلّ تصلبًا، تحدث مأساة مزدوجة تؤدي بحياة الطفلين ؛ فأما المأساة الأولى، فهي أن الصبية تسقط في بركة الحديقة وتموت غرقاً ؛ وأما المأساة الثانية، فهي انتحار أخيها بطلقة مسدس. وتبقى الأسرة ذاهلة أمام هذه النهاية المفاجئة. وكانت الفتاة وحدها هي التي تمالك نفسها، ولكن لتتصرف في الحال بدهشة مرة. تلك هي الملهة التي يسعى المخرج جاهداً في إحياؤها. ولكن جهوده تذهب سدى، لأن الحياة لا تطيق لغة المسرح. أو على كل حال، إن الشخصيات لا تسمح بذلك، لأنها مهروسة فعلاً بنقل ماضيها وصعوبة وجودها، بما أن الفن قلما

ست شخصيات تبحث عن مؤلف (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE [247]. ملهة في ثلاثة فصول للكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو\* (1867-1936)، مُثّلت عام 1921. وتنتمي هذه الملهة إلى الثلاثية التي تحمل عنوان «المسرح داخل المسرح» مثل مسرحية «كل على طريقته» ومسرحية «الليلة نرتجّل»\*، فتركز على الانفصال بين الخيال والواقع، على الصراع الذي يحدث بين عنصرين متمايزين- هما : شخصيات عمل مسرحي ما (كما يقدمها لنا النص) والفنانون الذين يُكلّفون بمثلها (أي بتأويلها). وإليك مضمون المسرحية. على خشبة مسرح خالٍ من كل ديكور، وبينما يتدرب الممثلون على إحدى المسرحيات تفاجئهم جماعة من الناس في هيئة أسرة : الأب، وهو برجوازي صغير في الخمسين من عمره ؛ والأم، الشاحبة قليلاً والكثيبة كثيراً ؛ والبنت النشيطة الجميلة صعبة القيادة ؛ والابن ؛ وأخيراً الطفلان الآخرا الأصغرا. فيشرح الأب للمخرج المشدوه أنهم انحدروا بهستهم من خيال مؤلف، حباهم بالحياة ولكنه لم يفلح في حل عقدة قصتهم فتركهم وشأنهم، مما حملهم على البحث عن كاتب مسرحي يستطيع تخليصهم من القوضي. وعلى هذا الأمل، يفرغون قلوبهم أمام المخرج : هكذا لا يني كل منهم يقاطع نفسه ويناقضها، رغبة في التوسع على حساب الشخصيات الأخرى، ولا يهجم في الواقع إلا أن يوضح حالته الخاصة، وأن يرر وجوده ويعطف على نفسه. وتتخلص الحبكة كلها، كما يمكننا

أول الأمر، ثم ازدادت تلثفاً وإقلاقاً؛ وذلك حتى أننا نجد الحياطة البئسة في بحبوحة بعد بضع سنوات، وهي تملك شقة أنيقة يُدخل السرور عليها طفلان وسيمان. ومع ذلك فهي غير متزوجة، لأن صديقها الوفي، الذي هو الكونت روجيه ده كرانديل، قد ارتبط منذ نعومة أظفاره بزواج تعيس. وعند هذا الحد، يعود السارد القهقري، مصوراً بتحليل سريع وحي كل تاريخ كرانديل، قاضي الامبراطورية الشاب اللامع، وتاريخ حياته العائلية التي دمرها قدر التزمت الجنسي الذي لا يُردُّ لامرأة متزوجة - ويا للسرعة التي تزوجت بها! - بدافع المصلحة. ولكن الحل غير الشرعي، وإن ولد في أسعد الطوابع، لا يبدو مع ذلك أنه أدخل السعادة على القاضي التعيس، الذي يتهي به المطاف هو أيضاً إلى أن نخونه كارولين وتهجره بفضاظة. وقد عقد الكاتب المكرورة الأولى البسيطة شاحناً القصة بموضوعات جديدة دائماً، مثقلاً إياها بتعاليق واعظة وحالاً العقدة في النهاية بكارثة متسرعة اعتبارية بعض الاعتبارية. ولكن النصف الأول كله من الحكاية، بصورة كارولين الرائعة وقصة الحب الأول الرقيقة جداً، تسمو إلى نبرة شعرية ذات صفاء مطلق وتضاهي أنجح إبداعات بلزاك.

العانس (LA VIEILLE FILLE) [113]. مع مطولة «الملهاة البشرية»، تشكل هذه الرواية القصيرة لسأونوريه ده بلزاك مجموعة معزولة، تحمل عنوان: «المنافسات» في «مشاهد الحياة الريفية» من مطولة

يكون غير تجريد كتيب بالقياس إلى الواقع البشري الحارب. هنا، لا يني بيرانديلو يتحكم على الخفة التي يحاول بها المخرج والممثلون أن يدخلوا في عالمهم العرفي هذه المخلوقات الحية التي هي الشخصيات. وهذه السيرة مستحددة واقعة جديدة في تاريخ المسرح كله: فماهي إذن هذه الواقعة الجديدة؟ لنستشهد هنا بجير برهسون الذي يقول: «علينا ألا نبحث عنها في نفسية الشخصيات أو في تحليل الإبداع عند الكاتب المسرحي. إننا نجدتها في الحياة المسرحية الممنوحة لهذه البدايات المجردة وفي الواقعية التي تتخذها على خشبة المسرح». ومن المؤكد ألا أحد فكر قبل بيرانديلو في مثل هذا الاستخدام. - تر. عربية، سلسلة «من المسرح العالمي» - الكويت.

ع -

عائلة مزدوجة (UNE DOUBLE FAMILLE) [223 (هـ 57)]. حكاية لسأونوريه ده بلزاك\* (1799-1850)، نُشرت عام 1830. في شارع قديم من شوارع يارنيز، المظلمة البئسة، تسكن فتاة حلوة، اسمها كارولين كروشار، مع أمها. والتسلية الوحيدة التي تتسلل بها المرأتان، اللتان تقضيان نهارهما في الحياطة قرب النافذة، هي مشهد المارة النادرين؛ وسرعان ما يسترعي أحد هؤلاء المارة انتباههما بشخصه الأرستقراطي وملاحه النبيلة التي يبدو عليها حزن خفي. وبين كارولين والرجل المجهول تنشأ علاقة حب، بدأت حلقة متخوفة في

تعيشها فيه. وفي أثناء حفلات الاستقبال والعشاء التي تقام عندها، يُحاول المتنافسون أن يضر بعضهم بعضاً. ويتوصلون إلى ذلك حتى أن براءة العانس وتردّداتها تحكم عليها، فيما يبدو، بالبقاء عذراء. لكن في المنزل مفرط الهدوء، تعرض فجأة شخصية جديدة، هي السيّد ده طرواقي، الآتي ليستقرّ في ألوّنصون. وفي الحال، تُزوَّج المدينة الصغيرة هذا الجنديّ للفتاة المسكينة، التي شرعت في الإيمان به هي نفسها وتجد هذا الرجل جذاباً كثيراً. وبما للأسف، كان هناك سوء تفاهم: فالسيد ده طرواقي متزوَّج، وله أبناء. وتُخبِئ آمال الآنسة كورمون ويصيبها الذعرُ خصوصاً من إمكانية شيخوخة منعزلة، فتصنّم على التسرّع في اتخاذ القرار؛ وهكذا تعرض نفسها على دي بوسكي. ويتم الزواج، بالرغم من دسائس الفارس. ويتنحّر الشاب أتاناز، يائساً. وما إن يتزوَّج دي بوسكي، حتى يشرع في تحويل البيت واضطهاد زوجته. وتؤكد السيدة دي بوسكي للفارس ده قالوا أنها سعيدة، لكنها لا تستطيع أن تخفي عنه أن دي بوسكي ليس زوجها إلا بالاسم. وهكذا، لا تشعر العانس التعيسة، لسوء حظها، وهي في غمرة الزواج، بالارتياح الذي كان لها الحق في أن تنتظره منه، مع أنها ظلت تتمنى الزواج اثنتين وأربعين سنة. «لما بلغت الستين من عمرها...، تقول سرّاً إنها لم تكن تتحمل فكرة الموت عانساً».

هذه الرواية تحليل نفسي رائع: فشخصية الآنسة كورمون من أكثر أنماط مطوّلة

«الملهاة البشرية». وتُورّخ بلزك نفسه رواية «العانس» بأكتوبر 1836؛ ويُهدي الكتاب «إلى السيد أوجين - أوكيست - جورج - لوي ميدي ده لاكرونوري سورفي، مهندس في الهيئة الملكية ليون - إي - شوصي»، الذي كان حَمًا بلزك. ويصوّر المؤلّف أولاً صورة شخصية غريبة جدّاً، هي الفارس ده قالوا. وهذه البقيّة الغريبة من عهد ما قبل الثورة الفرنسية والتي تدّعي أنها مقرّبة من ملوك فرنسا، تقيم في ألوّنصون، ووضعاها المالي متواضع جداً وتعيش خصوصاً من الدعوات العديدة إلى المجتمع الرفي التي لا يني اسمها يجتذبها إليها. ويتلقى الشيخ، الذي ظل غزلاً جدّاً، يتلقى زيارة شخص شاب يدّعي أن الفارس له دخل في تقوُّس شبهه المفرط؛ لكنّ الفارس يبحث بمعجون التجارن عند دي بوسكي، الذي قد يمكن أن يكون متهماً مثله. هذه الشخصية المشبوهة، التي كانت مضارباً في الأسهم المائيّة وجاسوساً سياسياً، كانت لها إحدى أضخم ثروات المدينة. يُورّطها ظهور سوزان كثيراً، لأنّ دي بوسكي، كالفارس، يطمح في يد عانس، هي الآنسة كورمون، التي تمثل لأحدهما الثروة، وتمثل للآخر الاحترام والدخول إلى نخبة مجتمع المدينة. ثم إنهما ليسا الخطيئين الوحيدين: أتاناز كراالصون، وهو شاب نابغة، ذكي وعفيف ومغرم كثيراً بالجمال الناضج بعض النضج؛ لكنّه لا يجزّو، بالرغم من إلحاحات أمّه التي تلمح امتيازات المشروع المالية. ثم يأتي وصف دقيق جدّاً، وموح جداً هنا، للداخل الذي تسكنه الآنسة كورمون وللحياة التي

الحسنة. وإذا تشبث قالمون أيما تشبث بالرغبة في مضاجعتها، فليفلت من نقيصة الكلف بها. وينم كل شيء عن محاصرة كافية الطول ؛ فهي تريد - بصفتها زوجة لا مأخذ عليها - أن تحافظ على طهارتها من كل ذنب. لكن امرأة تغلق راحة هذا الرجل : إنها المركيزة ده ميرتوي. فهي مخلوق شيطاني يُخفي حياة ماجنة وراء قناع الورع. وهي تبدو قبل كل شيء مُحبّة للدسائس. هكذا تدبّر كل ضروب المكائد في باريس التي تعرفها حق المعرفة. ومعنى ذلك أنها تحرك الناس كالبيادق. وكان قالمون أحد عشاقها، فظل أفضل أصدقائها بل شريكها الغامض إلى حدّ الغرابة، ما دام لا يزال يطمع فيها. وبما أنه ضالع معها في أفعالها المشبوهة، فإنه كثيراً ما كان أداة نزواتها العاشقة. وهكذا تطلب منه لاهيرتوي بنفسها أن ينقطع لخدمتها مرة أخرى. فما هي هذه الخدمة ؟ إنها في غابة البساطة. فلكي تنتقم من أحد أصدقائها الحميمين الذي تنقز من غطرسته، تكلف قالمون بإفساد سيسيل ده فولانج خطيبة ذلك الصديق. وكانت هذه الفتاة، قريبتها، قد خرجت لتوها من الدير - وهي بكر غنيّة إلى حدّ ما، يتغلب عليها بسهولة. ويرتضي قالمون المغامرة بلا حمية - فذلك مجرد ألمية. ومع ذلك يأتي ما يلقي حماسه : فسقولانج الصغيرة، التي تكره خطيبها، تظن أنها تحبّ الفارس النبيل دانسنسي الذي يعتبر قالمون بالذات المؤتمن على أسرارها. ويهتك قالمون عرض الفتاة بحجة تيسير هذا الغرام. ثم يهدّي، وهو الماهر حقاً، من روعها ويدربها على الاستسلام

«الملهاة البشرية» حياة ؛ فجلزناك لايسط الأمور هنا، بل نجد التحليل متنوعاً عميقاً. لكن رواية «العانس» أيضاً من أنجح لوحات الحياة الريفية : فالحفلات الساهرة في المدينة، والدسائس الكثيرة، والمصالح السياسية والمالية، وتدبير الطبقات المجتمعية للطرد المتبادل فيما بينها، كلّ ذلك مصوّر بإحساس مدهش بالواقع وإخلاص عظيم له.

عوليس (ULYSSES) [188، 192]. - تر. عربية : طه محمود طه، نشر المركز العربي للبحث والنشر، ط. 1، 1982.

العلاقات الخطيرة بين الجنسين (LES LIASONS DANGEREUSES) [241، 271 (11هـ)]. من روائع الرواية الفرنسية، نُشرت عام 1782 لصاحبها بيير - أمبرواز - فرانسوا كودرلوس لاكلو\*. وقد كتبت كلها في شكل رسائل. وتتناول مشكلة قديمة قدم العالم هي مشكلة الشر، وبالضبط الشرّ في الميدان الأقل ثباتاً، أي حيث الذكر في صراع مع الأنثى. وذلك كله بنبوة باردة صارمة وجيزة.

وبالرغم من أنه يصعب تلخيص هذه الرواية، نظراً لقيام نسيجها على الشكل الترسلّي، فإنه يمكن تقديم جوهر حبكةها كالآتي : يتمتع قالمون بمرّة وجمال ونباهة تكفيه لأن يكون زنديقاً يتردد على صالونات باريس لإغواء النساء اللاتي يراهن جديرات باهتمامه. وهو مولع بالتخطيط، ولذلك يحبّ أن يتظاهر بالصعوبة. ويواجه منذ البداية خصماً خيفاً هو : الرئيسة ده تورفيل

نفسها فتتضمني همّاً ويتبني بها المطاف إلى الموت ضنئاً. ولا يتأخر قالمون عن أداء ثمن هذه الحظوة غالباً، والحق يقال. ونعلم كيف كان ذلك: فهو يثور لحية انتظاره، فيختلف مع لاميرتوي. وتتقم لاميرتوي منه بأن كشفت للفارس دانسنبي كل خبايا القضية التي تمثل قولانج الصغيرة بطلتها. ويشترط دانسنبي أن يرُد لها قالمون الاعتبار فيقتله في هذه المارزة. ولا يبقى بعد موت قالمون إلا الحديث عن لاميرتوي. فهل يا ترى ستعاقب على كل ما أتته من شرور؟ لاشك في ذلك. وهو عقابٌ مكسّرٌ لوعظ القارئ. هكذا ستمنى لاميرتوي بثلاث مصائب متتالية: فهي غنيّة، وستفقد ثروتها بعد بضع محاكمات؛ وهي في صحّة جيّدة، وستصاب بالجذري؛ وهي جميلة، وسيفسد هذا المرض جمالها. وعليه، يمكن القول إن النهاية تتوّج هذا العمل الأدبي. - تر. عريّة: أديب مروة، بيروت، منشورات المكتب التجاري، 1959.

علم الأخلاق (ETHICS) [40].

عفو مزدوج (DOUBLE INDEMNITY) [234].

عوس يلبوس وثيصوص (DE NUPHIS)  
قصاد كايوس قاليبيوس كاتولوس\* (88-  
55 ق.م) المستوحاة من الأساطير  
(القصيد الرابعة والستون من أشعاره  
[Liber Valerii Catulli] والثانية من  
مجموعة القصائد الأسطورية). وموضوعها أن  
ثيصوص، بالرغم من أنها حورية بحرية، لم

ويستدرجها إلى أن تحب غلطتها. وباختصار، يصير الفتاة الساذجة فاجرة. وإذ تحتفظ قولانج الصغيرة لدانسنبي بخير ما في روحها، فإنها تزداد استسلاماً لشهواتها حتى اليوم الذي أجهضت فيه، - دون أن تحدثها نفسها ولو بأنها كانت حبل. وتنفرها هذه الحادثة الغريبة من العصر وتدفعها إلى ارتداء الحجاب. وما إن ظن قالمون أنه بريء الذمّة إزاء لاميرتوي، حتى عاد إلى محاولة استمالة السيدة ده تورفيل. فهو يرُد أن يحاطر بالثروة، ولكن مساعيه تذهب سدى ويدوم الحصار. صحيح أن الماكر قد تنبّه فعلاً إلى أنه أوحى للرئيسة حبّاً رهيباً. لكن ما العمل إذا أحبطته عزّة نفس المعنوية؟ هكذا سيلجأ إلى أبرع خططه لترويضها. فهو يريد أن تؤمن عدوّته الحسناء، أكثر دائماً، بعفتها، حتى تحسن التضحية بها من أجله. وبعد دفاع مؤثر، تستسلم الرئيسة. فهي تخونها عريتها، فتقتنع أنها بخضوعها تستطيع أن تنقذ مضطهدها. وتبلى الحياة في أوّل الأمر معطية إياها مبرراً: نقالمون يحبها حبّاً حقيقياً. لكن ذلك استغناء عن لاميرتوي. فهذه الأخيرة تفتاظ فعلاً من هذا الحب المتبادل. وبما أنّها لا تفوّت أيّ فرصة لتثبيت يدها جيداً، فإنها تعلن عجز شريكها عن مقاطعة الرئيسة. وهنا ستجاوز فظاظة لاكلو الحد: فهذا الإعلان يجذّد في نفس قالمون طمعه في لاميرتوي. وبمجرد التبجح، يريد مرة أخرى أن يتمتع بها، ولو برهة من الزمن. فيهجر المرأة الرائعة، بلا حياء، بعد أن قاسى الكثير لاستمالتها. ولن تعيش الرئيسة ده تورفيل بعد هذه القطيعة: إذ تختفي في كره



أن سياق الحياة يجب أن يواكب تغيرات الوضع المجتمعي، لذلك قرر أن يوسع منزله ويزينه قبل أن يعين فارس جوقه الشرف. ويقترح عليه الموثق روكان مضاربة سيكون عليه أن يحققها مع بعض أصدقائه، وهي أن يشتروا أراضي يبيع قيمتها الحقيقية والذي سيستردونه عما قليل. وقرناع زوجة بيروتو لمخاطر المشروع، فتحاول أن تنتيه عن هذه العملية، ولكن دون جدوى. والمخرض على هذه المضاربة هو الشاب دي ثييه، أمين سيزار السابق، الذي بلغ مستوى رجال المال. فليدي ثييه، الذي كان قد حاول فيما مضى أن يغوي كونستانص زوجة رئيسه، والذي كان قد اختلس ألف ريال قبل أن يرحل، لم يغفر لآل بيروتو اطلاقهم على غلطة الشباب هذه. وتلقي ثروة بيروتو آخر صبيحة عندما يقيم مأدبة عشاء فاخرة وحفلة رقص عظيمة حضرهما ممثلون للعلم والسياسة والمال. ومع ذلك، كان بيروتو قد أمضى العقد لشراء الأراضي واستدان ثلاثة مئة ألف فرنك. وكان ذلك بداية الخراب. يطرق عدّة دائنين الباب، ولا تكون في حوزته أموال جاهزة. ثم تأتي قاصمة الظهر، وهي: أن الموثق روكان يهرب، بعد أن اختلس المبالغ التي كان قد أؤتمن عليها من أجل عملية الأراضي. ويفلس بيروتو ويحكم على تجارته بالإفلاس. ويحافظ على كرامته، فيؤضي لنفسه ولأهله بوظيفة متواضعة وجدها له أصدقائه الأوفياء؛ لكن فكرته الراسخة هي الحصول بأي ثمن على رد الاعتبار. وسيكون للرجل المسكين هذا الرضى الأخير، تساعده أسرته، وخصوصاً أحد مستخدمي

تردد في الزواج من فان، هو البطل بيليوس. ويقام عرس باذخ، وتُمنح هدايا فاخرة للزوجين الشابين، وأبرزها كلها قطعة القماش الأرجوانية المخصصة لتغطية سرير العرس؛ فهي فعلاً مطروزة تماماً بموتيفات تستحضر قصة أريان، الزوجة التي هجرها تيزي في جزيرة فاخوس، فصارت زوجة باخوس. وبعد الفانين، ظهر الأولمبيون أنفسهم في القصر الذي يُقام فيه العرس، وتكهنوا لشيضوس وبيليوس بالحياة والمفاخر ومجد أخيلوس، الذي سيكون ثمرة قرانهما.

عظمة سيزار بيروتو والمخطاطه  
GRANDEUR ET DÉCADENCE DE)  
125, 60, 48] (CÉSAR BIROTTEAU  
(هـ 17). [إحدى أشهر روايات أولتوريه  
ده بلزاك\* (1799-1850)، التي تشكل  
جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية»  
(«المهارة البشرية») والتي نشرت سنة  
1837. وتعتمد بلزاك جعل هذا  
العنوان، خصوصاً إذا قرن باسم البطل  
الشخصي، يذكر بعمل مونتيسكيو الأدبي  
الذي هو «تأملات في أسباب عظمة  
الرومان والمخطاطهم»؛ وإذا عرفنا العناية  
التي كان بلزاك يختار بها اسم شخصياته  
وعناوينه، فإننا لا نستطيع ألا نتبين فيها  
تلميحاً فكاهياً. ثم إن العنوان الكامل للطبعة  
الأصلية هو الآتي: «قصة عظمة سيزار  
بيروتو، العطار وفارس جوقه الشرف ووكيل  
عمدة دائرة باريس الثانية، والمخطاطه». يحقق  
سيزار بيروتو العطار تجارة رابحة؛ ويحوز  
الأجاد ويأمل في أن يُمنح وساماً. ففي نظره

مضحك، ولكنه مؤثر. وهذه الرواية هي إحدى الروايات التي يُفلح هم واقعية بلزك، الذي يذهب إلى حد إعادة إنتاج الميزانية وإدخال قارته في أسرار الحسابات، يفلح خير ما يفلح في أن يفرض علينا جواً وأن يخلق واقعاً روائياً مقنعاً كواقع الحياة نفسه.

ف -

فاسينو كاني (FACINO CANE) [227]. أقصوصة لساو لوربه ده بلزك\*، نُشرت عام 1836 وتشكل جزءاً من «مشاهد الحياة البازنية» («المهارة البشرية» م). يسكن طالب شاب حياً عامراً، فيجدوه الفضول إلى ملاحظة سكانه. وتدعو خادمته إلى حفلة عرس أختها، فيتأثر فيها بتعبير نافخ الكلاسيكية ضمن الجوق، المتألف من ثلاثة عميان عجزة من ملجأ كانزفان. ويبدو له قناع العجوز، الذي يسميه زميلاً «الدوج» الشبه بقناع ذاتي، يبدو له من الأهمية بحيث لا يستطيع مقاومة لذة استفساره. ويروي له الرجل قصته : فاسمه الحقيقي هو فاسينو كاني، أمير فارس، وينتمي إلى سلالة قائد المرتزة الشهير الذي يحمل الاسم نفسه. وفي سنة 1760، وهو شاب نبيل غني وسم في العشرين من عمره، يعشق امرأة من أسرة فنندرامان متزوجة بطبيب ممارس في البندقية، هو ساكريدو. ويضبطه الزوج في حالة تلبس، فيصبيه إصابة خطيرة ويُجج به في السجن، وفي زنازته، يكتشف نقشاً عربياً، يُخبره بأن أعمال تنقيب قد سبقت مباشرتها في عين المكان، ويدله على وسائل مواصلتها. وبعد

السابقين، بويينو الطيب السخي، الذي، بعد أن عمل في بيت بيروت، صار شريكه، ثم خطيب ابنته سيزارين. فلرئيسه السابق يدين بازدهار تجارة العطور التي أعدها على نفقته أماً في الثراء.

وموضوع هذا العمل الأدبي مستمد من الواقع بل من أخبار الجرائد. وكان نموذج بلزك يسمي بولي وكان عطاراً. وكان قد اخترع لتوه تحلل الزينة الذي يحمل اسمه، عندما نهب الشعب متجره عام 1830. وأمضى أكثر من خمسة عشرة عاماً، بعد إفلاسه، في تسديد المطلوب لدائنيه ومات في المستشفى. وقد عدل بلزك هذه القصة كثيراً، ما دامت نهاية سيزار بيروت ليست مصيبة، بل النهاية المنطقية والمرجحة لغامرة مضطربة ؛ وقد ألحق بها خصوصاً قضية المضاربة هذه الميزة للعصر غاية التمييز. ونتيجة هذه التعديلات كلها، هو أنه لم يطور مدى القصة فحسب، بل قيمتها أيضاً، وأنه جعل من سيزار بيروت تجسيد برجوازية بارز الصغرة التجارية. فهي، النشوى باضطراب الثلاثينات المالي المدوخ، تطمح إلى الارتفاع إلى عالم رجال الصرف والتجارة وغالطتهم. وهو لم تعد تكفيه الثروة، بل يحتاج إلى الأجداد. وتصير هذه الحاجة، عند بيروت، هوساً يفقده كل ذلك الرشاد الذي دان له بنجاحه : فهو يظهر، بالتناوب، نشيطاً أو جباناً وضعيفاً إلى حد يُرى له. ويضفي عليه الزهو والخيلاء سذاجة توهله لأن يلعب دور ضحية المتأمرين والدساسين. إن الرواية ليست قصة طموح بقدر ما هي قصة إنسان. إن سيزار بيروت

147، 150، 152، 161، 162،  
211، 251-.

ف -

القالس (LA VALSE) [122].

ص -

الصورة المكبرة (L'AGRANDISSEMENT)  
[124 (هـ-13)].

صورة الفنان في شبابه (A PORTRAIT OF  
THE ARTIST AS A YOUNG MAN  
[199-200].

الصخب والعنف (THE SOUND AND  
THE FURY) [131، 188]. رواية رائعة  
جداً، للكاتب الأمريكي الشمالي ولیم  
فوکسر، نشرت عام 1929. وبها كسب  
شهرة. وقد اقتبس عناونها من شكسبير  
الذي عرّف الحياة في نهاية مسرحيته  
«مكبث» هذا التعريف: «إنها قصة يحكيها  
أبله، قصة مفعمة بالصخب والعنف، ولكنها  
خالية من الدلالة». والكائن الذي يأخذ  
الكلمة في مستهل الكتاب أبله حقيقةً. فهو  
يلغ من العمر ثلاثاً وثلاثين سنة. وكان  
يدعى ماوري، ولكنه يُلقب باسم ينجي  
(وهو تصغير لاسم بنجامين) لأن ماوري  
اسم عمه أيضاً ولأن عمه لا يشتره أن يكون  
له مثل هذا السمي. واليوم الذي يُستمع إليه  
فيه هو 7 أبريل 1928، ولكنه لا يحدثنا  
فقط بما يفعله أو يراه في ذلك اليوم (وهو أمر  
غير ذي بال على الإجمال). وفي كل لحظة،  
يصطدم بمجزئة تذكره بجزء من الماضي تذكيراً

شهر من العمل المضني؛ يصل إلى دهلين  
مليء بالذهب والماس، إنه كنز جمهورية  
البندقية السري. ويفرّ ومعه ثروة. وفي سنة  
1770، يأتي إلى ياريز ويقم فيها باسم  
مستعار ولقب إسباني. ويعيش عيشة راضية  
إلى أن يفقد بصره، الأمر الذي عزاه إلى الشّم  
والرؤية من بعيد. وبعد أن جرّده امرأة  
وهجرته، يُحتس على ذمة الجنون، ثم يؤوى  
في ملجأ كانزفان، ولا يستطيع أن يكف عن  
التفكير في الكنوز التي تنتظره. ويحاول عبثاً  
أن يُقنع أحدهم بأن يهديه إلى البندقية. ولا  
يصدق أحد. وحينئذ يصبح الطالب الشاب  
«سندهب إلى البندقية». وبعد ذلك  
بشهرين، يموت فاسينو كافي بنزلة رئوية.  
وأقصصة بلزك القصيدة هذه تنطوي في  
الوقت نفسه على استحضار للحياة في  
إيطاليا في نهاية القرن 18، وعلى جو  
غامض، دال جداً على نزوع المؤلف إلى  
الأسرار والمؤامرات. ولكن الأهم هو أن هذه  
الحكاية، المكثفة إلى أقصى الحدود والمفعمة  
بالحياة، مسكونة كلها بهاجس الذهب. لقد  
كانت تحتوي على مادة تفاصيل أوسع  
وقصّرها بالذات دليل على غنى الخيال عند  
بلزك.

فوك (FUGUE) [188].

الفيكارو (LE FIGARO) (جريدة -)  
[67].

(في ظل) الفتيات المزهريات (A L'OMBRE  
DES JEUNES FILLES EN FLEURS  
[64-65، 67، 87، 89-90، 103،  
119، 123 (هـ-4، 5)، 133، 138،

لكن الأبله يسكت فجأة. وقال بطريقته الخاصة ما كان يعلمه. وينوب أخوه ككتان منابه فيكشف لنا كيف ولماذا انتحر يوم 2 يونيو 1910، بينما كان طالباً في هرقرد. وبالطبع كان أكثر وضوحاً وأكثر صراحة من بنجي، ولكنه يستحي مما فيه ولا يجزؤ على الإقرار به إلا بتحفظات كثيرة. ولذلك تكتنف شخصيته هالة من الغموض لا تتبدد إلا رويداً رويداً. وهو - كالأبله - يحب أخته كادي. لكن بينما كان تعلق الأبله برياً (فهو لم يهاجم كادي، بل إحدى صبايا المدينة، وهي محاولة كلفته الإحصاء)، كان ككتان يحس بمحبة رجل حقيقية. ولعله كان كافياً أن تشجعه أخته قليلاً لكي تتلاشى الوسواس التي كانت تستبد به، ولكنها تحترس منه احتراساً، فلا تحبه إلا حباً رقيقاً. وبالمقابل، فبينما ظل الفتى غير مبال بالنساء الأخريات، لم تمتنع هي عن اتخاذ عشاق، ثم زوج بعد الحمل. وتبيح غيرة ككتان. فيحقد عليها وعلى عشاق رفيقاتها الذين يمثلون أدوار ضنون جوان ويستمد منها سعادة ظاهرة. وفي 2 يونيو، وبعد زواج كادي بأكثر من شهر، يغيب عن دروسه، ويستشري مكايوي، ويخفيها تحت قنطرة، بعيداً قليلاً عن المدينة. وهذه النزعة هي التي يحكيها فوكنر، بدقة كبيرة تارة وإضمادات بارعة تارة أخرى. فهو يستعمل وسائل مختلفة جداً، فينجح في خلق جو مضايق كجور مونولوج بنجي، ولكنه أكثر منه إيلاماً وحنينية موسيقياً. وتختلف النبرة، مع جيزن، الأخ الثالث. فهو أيضاً غيور، بل ساخط وحسود. وقد كان مجروح القلب لأن أباه لم يفعل له شيئاً، وقد

حاذأ، غالباً ما يكون مؤلماً. ولا يفهم لوستر، الشاب الأسود المكلف بالسهر عليه، لا يفهم هذا الشخص العجيب. ويتركه يقترب من ملعب للكلوف ظناً منه أن ذلك سيسليه. فينادي أحد اللاعبين الكادي (صبي الكلوف). والحال أن أخت الأبله، التي تعيش الآن بعيداً، كانت تدعى كادي. ويتذكر المسكين أنها كانت تحبه كثيراً ويتم به. فيأخذ في الصباح إلى أن يجد لوستر وسيلة لتسلية. وعلى العموم، فإن الجو الذي يسود حوله يوم 7 أبريل هذا يقلقه. فهو يحس به مثقلاً بمأساة كامنة إحساساً غامضاً. ويذكره ذلك بأيام مشابهة: دفن جدته لما كان في ميعة الصبا، ثم زواج كادي فيما بعد. وتحدثنا قلوبنا بأن هذا الأبله البئيس عاجز عن أن يقص علينا بحد أدنى من المنطق والهماسك الأحداث التي عاينها أو شارك فيها: هذه الأحداث، التي تشكل في ذاتها القصة المأساوية والقلقة، الملائى بمحبة عائلة كوميسن وجنونها ودمها، لا يعرضها علينا عرضاً وإنما يجعلنا نستشفها استشفافاً. لكن فوكنر كتب هذا المونولوج المدهش بحذق وسجية نشعر معهما بلذة معينة ونحن ندخل إلى لعبته. وتخلق تيمات معنوية واستهلالاته - «كان فيرش يحس بالمطر. كان يحس بالكلب أيضاً. كنا نسمع النار والسطح» أو «كنت أحاول أن أقول لهم، وأدركت ذلك. كنت أحاول أن أقول لهم، وصاحت، وكنت أحاول أن أقول، كنت أحاول، وبدأت الأشكال المضيق تتوقف، وحاولت الخروج» - تخلق جوّاً عنيفاً مضطرباً ثقيلاً له قدرة عظيمة على الفتنة.

ويتخلّى المؤلف عن تقنية المونولوج، فيحكي نهاية قصته موضوعياً. ونعلم سلفاً أن بنجي قد أبصر ككتان تتسلّل من إحدى النوافذ في مساء يوم 7. ولذلك لا نقاباً ونحن نلاحظ مع جيزن أنها اختفت، ومعها السرّ الذي تخفيه. وينطلق في أعقابها، ولكنه يدرك، منذ أوّل الظّهر، أنه لن يعثر لها على أثر. وإذا كان مونولوج بنجي مكتوباً بجمل قصيرة، مبتورة، لاهثة، أشبه ما تكون بوميض البرق في الليلة الظلماء وإذا كان مونولوج ككتان، على العكس، مكتوباً ببعض الإسهاب الرومنسي، فإن حكاية جيزن، البسيطة ولكن المتأسكة، تعكس جفاف الشخصية المقصود والمعلل. وتذكر النبرة التي يتبناها المؤلف في نهاية الكتاب، تذكّر في الوقت نفسه بنبرات الأقسام الثلاثة الأولى، المختلفة مع ذلك، وتضفي على العمل الأدبي وحدته. إن هذه الرواية، كمعظم روايات فوكسر، مبهمة وثقيلة، ولكن لهذا بالضبط ترجع قدرتها العجيبة على الفتنة. ففوكسر لم يكن يقصد الوضوح، وإنما الذي كان يريد هو خلق جو - جو غني، مضائق، استوائيّ. وقد نجح في ذلك أيّما نجاح بحيث لا يستطيع المرء أن يتحرر منها بعد أن يقرأها. وإذا هو يكدر، بل غالباً إذ هو يرّدّ صوراً مفاجئة جداً أحياناً، ولكنها تفرض نفسها دائماً، وتفاصيل ملموسة ومألوفة، أضفى على كل شخصياته حضوراً لافتاً للنظر. وهذه الكائنات المصوّرة بكثافة هاجسة عاجزة عجزاً خطيراً، أمام حتمية أهوائها، مثلما أن المجتمع الذي تعيش فيه - والذي يتلف ويموت وهو يحلم بإشراق العصر

باع مرجاً كي يحصل على المال الضروري لتعليم ككتان في هرford. ثم إنه كان متكلاً على زوج كادي كي يجد وضعية مريحة، ولكن هذا الزوج سرعان ما سئم فسق زوجته، فهجروها وأهمل جيزن نهائياً. وعندما يتحدث (نعود إلى أبريل 1928، ولكن هذه المرة إلى يوم 6، بينما كان بنجي قد دعانا في مستهل الكتاب إلى أن نعيش يوم 7)، يشتغل - على مضض فعلاً - عند بائع خردوات ويؤمن معاش أسرته كلها تقريباً، أي أمه (أما أبوه، المدمن على الشراب، فقد توفي ما بين 1910 و 1928) وبنجي وبعض الخدم السود وابنة كادي التي تدعى ككتان كخالها المرحوم. صحيح أنه يصادر الشيكات التي تبعث بها كادي إلى ابنتها، على سبيل النفقة ومصرف الجيب (متظاهراً، أمام أمه، برفضها وإرجاعها إليها). ويستخدم هذا المال «للاتجار» في البورصة، ولكنه يُدين «يهود نيويورك»، الذين يسرقونه ويضيلونه على حدّ زعمه. ومع ذلك أخفى في بيته مبلغاً لا بأس به من المال. وخلال يوم 6 هذا، نراه يسرع هنا وهناك ماكراً كذاباً سادياً، إلى مختلف مشاهيره ويحاول أن يراقب ابنة أخته، التي تغيب عن المدرسة لتسكّع صحبة ممثل مسرحي، أتى إلى المدينة بمسرح متنقل. لقد كانت تشبه أمها. ولم يكن الممثل المسرحي أوّل من يذهب معه. وبما أن جيزن خبيث وحاد الذهن نسيّاً، فإنه يتبيّن فعلاً أن ابنة أخته تعيسة، وهو أمر مفهوم، بسبب الأسرة وخصوصاً الحال الذي تنتسب إليه. ويخمن أنها تحلم بالهرب. ويحل صباح يوم 8 أبريل.

ويقنعونه بالانضمام إليهم، وذلك على الأقل للذهاب إلى باريس التي سيجد فيها حظاً أحسن. ثم ينتهي المطاف بهذا الشاب إلى أن يصاحب هؤلاء الناس الطيبين، وعند موت ماطامور المسكين يقبل أن يحمل محله، ويحمل اسم القبطان فراكاس. ويبدأ حب عميق ورفيق يربطه بالفتاة إيزابيلا. وفي أثناء ذلك، تجري مغامرات غريبة وتعرض علينا أوصاف لطيفة للبلدان والقرى والفنادق والحانات والمواخير والمسارح والمدن؛ إلى أن يختطف نبيل متعجرف، هو اللدوق ده فالبروز، إيزابيلا ويحملها إلى قصره، بعد أن أغرم بها وصدته. ويحاصر الممثلون الهزليون القصر بقيادة سيغونياك، ويخلصون الفتاة، ويخرج البارون اللدوق المختطف جرحاً بليغاً في المبارزة. ويظهر أبو آختطف، وهو الأمير ده فالبروز العجوز، الذي يحمل ابنه، ظاناً أنه مات، ولكنه في الوقت نفسه يتعرف في إيزابيلا بنته الوحيدة، التي كانت قد اختطف من. وفي غضون ذلك، وبعد أن أيقن سيغونياك أنه قتل اللدوق، يقبل أن يفصل عن الممثلين الهزليين وأن يعود إلى قصره حتى ينجو من الخطر الذي يهدده. ولكن اللدوق ده فالبروز لم يمِتْ؛ وعندما يبرأ من جرحه الشديد ويشفى من هواه، يتصالح مع سيغونياك الذي سيتزوج إيزابيلا ويسترد تلك الرتبة المجتمعية التي تقتضيها نبالته وقيمته. وأما القسم الثاني من الرواية، فهو - كما نرى - مطن ومتكلف بعض التكلف. (بل لا ينقص كثر يُعثر عليه في القصر، ويستفيد منه البطل). وبالرغم مما في الرواية من بطء وغيوب، فإنه يمكن

الاستعماري - عاجز عن مقاومة حتمية الزمن الذي يمرُّ والأشياء التي تتغير. ولا ينجو من هذا الانحطاط إلا السود؛ وهذا سبب هلوئهم النسبي، الذي يحمل أمانة الطراوة في هذا الكتاب الذي جماله مبسوط عموماً وخاتق بعض الخنق. - تر. عربية: جبرا إبراهيم جبرا، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.

ق -

القبطان فراكاس (LE CAPITAINE FRA-) (CASSE) [126 (هـ 31)]. رواية لتيوفيل كوتيه\* (1811 - 1872)، نشرت عام 1863. تعرض علينا في البداية قصراً مهجوراً في غسقونية، في النصف الأول من القرن 17، يعيش فيه آخر وريث لآل سيغونياك عيشة بعيسة حزينة، صحبة خادم عجوز وفرس نحيلة وقطة. وتقطع عليه فرقة من تسعة ممثلين هزليين متجولين عزله التي يحيم عليها الكسل، طالبين منه أن يستضيفهم ليلة واحدة. ويفتن هؤلاء الناس الغرباء (وهم بلانزويس المتحذلق الخنك السكير؛ وثيران، وهو نوع من العملاق الخشن طيب القلب؛ وماطامور «باتر الجبال»؛ وليالدر؛ وسكايان) المصحوبون بأربع نساء (هن سيراфина؛ وإيزابيلا الرقيقة الساذجة؛ وزهرين، الخادم المثيرة والشهية؛ والسيدة ليوفارد، العجوز الفظة)، ببشاشتهم ولغتهم المتصنعة بأناقة (فنحن في عصر «المتحذلقات»)، وبهجتهم غير المبطنة بسوء النية، يفتنون البارون ده سيغونياك الشاب

الوالدين ولا تفكر في العودة، بعد أن بعثت بِمَآلِهَا إلى طوم. ويحدث يوماً أن تدخل إلى نُزْلٍ، يوجد فيه من تحبه بالضبط. غير أن طوم دجونز يكون فيه - ويا للأسف! - مصحوباً بامرأة، ليست في الحقيقة سوى مغامرة تُدعى السيدة وووترز والتي أنقذها من قَطَاعِ الطُّرُق.

وفي حضور هذه المرأة، تنسحب صوفيا، ناسية مندليها، الأثر الوحيد المتخلف من حضورها وبأسها. ومنذ تلك اللحظة، تزداد الحبكة تعقيداً. وبالفعل، فإن صوفيا تلمس مأوى من بنت عمتها، الليدي بيلاصطون. ومن سوء الحظ أن هذه المرأة تبذل جهدها لكي تزوجها لورداً اسمه فيلامار، وهو نبيل منحل الأخلاق. وإذ يشرع طوم دجونز - علاوة على ذلك - في البحث عن صوفيا، فإنه يصادف الليدي بيلاصطون ولا يستطيع مقاومة الرغبة في إبداء إعجابه بها. وينتهي به المطاف إلى الحصول منها على موعد ليلي. إلا أنه يجد صوفيا مكان الليدي المعنية. وبما أن هذه الأخيرة قد عرضت بغته، فإنه تنجم عن ذلك مشاهد مضحكة بما فيه الكفاية. ثم يودع طوم دجونز السجن لجرحه شخصاً ما، عندما كان في حالة دفاع شرعي عن النفس. وبما أنه مهجور من الجميع، فإنه سينتهي مع ذلك بتحتاتي القدر السيء، لأنه يتم اكتشاف أنه ابن أخت ألوروثي (غير الشرعي)، بما أن بليفل السائل قد احتجز الرسالة التي كانت هذه الأخيرة قد كتبتها إلى أخيها قبل أن يقضي نحبه. وبعد أن يُفَصَّح بليفل، يصير طوم دجونز وريث ألوروثي ويستطيع أن يتزوج

اعتبارها أنجح الأعمال الأدبية النثوية عند هذا المؤلف الكثير وأكثرها تميزاً له.

**قصة طوم دجونز اللقيط (THE HISTORY OF TOM JONES A FOUNDLING [1749-1754])** رواية ضخمة للكاتب الإنكليزي هنري فيلدينك\* (1754-1707)، نشرت عام 1749. فهي تتضمن ثمانية عشر كتاباً، وبالتالي تكون مادة ستة مجلدات ضخمة. وهذا معطاهما: طوم جونز ابن بالتيني إكزري خير هو السيد ألوروثي. وقد رباه هذا الأخير مع ابن أخيه، واسمه بليفل، الذي يجد نفسه وريثه من جهة أخرى. وبما أن بليفل هذا منافق وصاحب منفعة، فإنه يكره طوم، لأنه لا يستطيع أن يخلفه في قلب صوفيا الحسنة، بنت ويستين الغضوب. وكان لابد لطوم دجونز مع ذلك من أن يستجيب لهذا الحب. وذلك لسبب بديهي: فما أنه مفتون بمولي سيكرم، بنت خفير الصيد، فإنه يصمم على أن يتزوجها. وسيظهر سريعاً من جهة أخرى أن مولي لم يُلهَها إلا شيطان الدلال. وبما أن طوم دجونز قد انتهى به المطاف إلى أن يتبين ذلك، فإنه سيقوم بنقد ذاتي لنفسه وسيُحس بقيمة حب صوفيا. ويحاول بليفل، الذي تدعمه عمه صوفيا، أن يشي بطوم دجونز. ويبلغ أهدافه بحيث يُطرد طوم التمس من طرف ألوروثي. ومنذئذ سيُجبر على أن يعيش حياة التشرد، تحت حراسة معلم يدعى پارتريدج، الأمر الذي سيكلفه شتى المحن. أما صوفيا، فإنها لم تنسه، مادامت لا تتردد في هجر بيت

الرسم ناقص ؛ وفجأة يعتره هيجان خلّاق، فيستحوذ على ريشة الرسم ويحقق، يبضع لمسات عصبية، معجزة بعث هذه الصورة. لكن فرينوفر، أستاذ التقنية، لم يمه بعد رائعته : «نوازور الحساء»، التي يشتغل عليها منذ عشر سنوات، والتي لم يرها أحد قط. فهو لم يجد بعد النموذج الذي سيلهمه الكمال الذي يريد بلوغه. ويقترح نيكولا بوسان وضع المرأة التي يحبها. وعندما يرى فرينوفر العجز ذلك الجمال منقطع النظير، ينهي عمله الفني في لحظة ويعرضها على الفنانين، اللذين يصيها الذهول ويتعرفان طرف قدم عارية، شهية، حية، غارقة في فوضى من الألوان والنوينات والتفاصيل في نوع من الضباب عديم الشكل، وهي قدم لا يتبينها إلا بمشقة في زاوية من اللوحة. وتقتل الحية التي تقرأ على وجهي الرجلين، تقتل الأستاذ وحلمه الكبير بالكمال.

وقد أراد بلزاك أن يكشف، كما فعل في أقصوصة «كامبارا»، عن بعض محركات النفسية البشرية السرية والمقلقة وأن يحلل إواليات الإبداع الفني، بالنظر إلى ما تستطيع أن تقدمه من معبر (← «الملهة البشرية»).

الراين. رسائل إلى صديق (LE RHIN).  
(L'ETRES A UN AMI) [99 هـ (117)].  
صدر عمل فكتور هيغو\* (1802 - 1885) الأدبي هذا عام 1842. وكان هيغو آنذاك في أوج مرحلته الإبداعية ؛ فقد انتهى لتوه من إنتاج أربعة دواوين تتضمن بعض أجمل قصائده : «أوراق الخريف»

صوفيا. ومن ثم تنهي «طية القلب الطبيعية»، التي يؤسس عليها فيلدينك مغزى قصته. إن هذه الرواية الكثيفة - بالرغم من العاطفية التي تسيطر فيها - تمتلك خصائص قيمة هي : حس السرد ودقة التعبير وأخيراً فكاهة معينة من أكثر الفكاهات علوية.

قصص نموذجية (NOVELAS EJEMPLAS) (RES) [137].

القتلة (KILLERS) [181، 202]. - تر. عربية : إرنست هينكواي، رجال بلا نساء، - ترجمة سمير عزت نصار، دار الثروة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 88-109.

قضية لوموان (L'AFFAIRE LEMOINE) [196].

-

الرائعة المجهولة (LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU) [277]. رواية لأونوريه ده بلزاك\* (1799-1850)، نشرت عام 1832. يجري المشهد في محترف الرسام بوربوس، الذي يصل إليه ترو الفنان الشاب نيكولا بوسان، الذي لا يزال مجهولاً، والأستاذ العجوز فرينوفر. فيعجبون جميعاً بلوحة عظيمة، تمثل مارية المصرية، وعليها إشراق أشعة الشروق الأولى. فالأستاذ العجوز راض عن العمل، ولكنه يرى أن



العريضة لديكور مسرحية «بوركراف» وبذور التصوير الحزين الذي يعكس كون هيكو بطريقة غريبة. ولكن هناك أيضاً ذلك المرح الذي يحدو هيكو الشاب، ذلك الميل إلى الضحك من كثير من المغامرات التي مرَّ بها في سفره وإلى عدم الإفراط في أخذ القصص الحزينة التي يروها مأخذ الجد.

ومن الواضح أن رسالة طويلة (هي الرسالة 21، الحررة في بينكن، بتاريخ غشت 1838) غريبة جداً؛ فهي مكرسة بأكملها لـ «خرافة بيكويان الوسيم وبولدورا الحسناء». ويتناول فيها هيكو بتهم، متواصل أحياناً، وقرينة مليئة بالحيرة، خرافة مختلفة، ولكنها تستلهم طريقة الرواة الرومنسيين الألمان. ومن سوء الحظ أن ليس في كتاب «الراين» إلا قصص حديثة العهد، أو خرافات مثيرة، وليس أنطباعات الشاعر الحية وحدها، بل فيه أيضاً الخاتمة، التي لا يستطيع فيها هيكو أن يمتنع عن أن يعرض علينا أفكاره حول ألمانيا وفرنسا وحول علاقاتهما المتبادلة. وهو يتخذ هذا العرض ذريعة لإعادة كتابة تاريخ أوروبا الغربية كله وسياستها كلها بأسلوب معقد مرموز. وتكثر المختصرات، التي يريدنا أن تكون أسوة، وجوامع الكلم الجازمة، تكثر هنا وتخلّف لدى القارئ إحساساً قاسياً بما فيه الكفاية. ومهما يكن من أمر، فإن كتاب «الراين» عمل أدبي مهم بحيويته، وفضول الرحالة الذي لا يكفل ولا يمل وموهبة الاستحضار لديه. ومن المؤكد أن هيكو قد تأثر هنا بألكسندر دوما الأب في كتابه «أنطباعات رحلة»، وهي مجموعة ضخمة

و«أناشيد الغروب» و«الأصوات الداخلية»، و«الأشعة والظلال». وكان يحتل مكانة بارزة في الحياة الأدبية الفرنسية ودخل لتوه الأكاديمية الفرنسية. ولكي يستريح من أعماله ويحج إلى تلك المنطقة الراجسية العزيزة على قلوب الرومنسيين، شرع في السفر وفي نيته أن يجلب من هذه السفرة مواد أعماله الأدبية اللاجقة. وهذه المواد هي التي يقدمها لنا، في شكل حرّ جداً، في كتاب «الراين». رسائل إلى صديق». فقد جمع هيكو أنطباعاته في كل طور من أطوار هذا السفر، وصاغها في شكل رسائل ربما هي خيالية من جهة أخرى. وقد قام برحلة أولى، طويلة نوعاً ما، من يوليوز حتى أكتوبر 1838. فأنطلق من باريس، وجال أولاً على ضفاف الموز، في إيكس - لاشابل، ثم صعد نهر الراين من كولونيا حتى ماينس، وتوغل حتى فرانكفورت وختم جولته بسورمز وسباير وهايدلبرك. وأسأف رحلته في غشت 1839، فعبر في هذا الكدور الألزاس ولافوري نوار وسويسرا؛ وكانت محطته الأخيرة هي لوزان. وتشكل لحمه هذه الانطباعات من كل شيء: ففيها مناظر طبيعية، وزهارات للمآثر التاريخية، وقصص سمعها من أفواه الرواة، وخرافات فلكلورية، ومغامرات أسفار. والحق أن هيكو قد وجد في ألمانيا ضالته التي جاء ينشدها فيها: مدن محصنة متعالية مسكونة بأشباح الفرسان، وبقصص شيطانية؛ وحواضر قروسطية؛ ومناظر طبيعية موافقة للروح الرومنسية. ونرى في هذا سلفاً الخطوط

(ELEPHANTS) [181، 199، 202، 208]. - تر. عربية : إرنست همنكواي، رجال بلا نساء، ترجمة سمير عزت نصار، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 78-87.

تفكرات محتمل (THE CONFIDENCE) [223] (MAN, HIS MASQUERADE) (هـ 52). رواية للكاتب الأمريكي - الشمالي هرمان ملثل\* (1819-1891)، نُشرت في نيويورك ولندن عام 1857. ينجح البطل، الذي هو دجال يتنكر في مختلف الأوصاف، غاية النجاح في خداع عدد معين من المسافرين الذين تنقلهم الباخرة «فيديل»، عبر نهر الميسيسيبي، بين سان لوي وأورليانز الجديدة. وهكذا يبتز منهم المال بشتى الذرائع. فهو يتظاهر، في البداية، بأنه أبكم وبذلك يستأثر باهتمام جمهوره وينال عطفه وهو يكتب على لوحة جِكمًا تدعو إلى الإحسان. ثم يتحوّل إلى زنجي ذي عاهة يستجدي الصدقات من المارة ؛ وعندما يُتَهَم بالتظاهر، فإنه يدافع عن نفسه بذكر أسماء أناس محترمين غاية الاحترام يدّعي أنهم يعرفونه. ويعاود الظهور، لابساً السواد، فيحكي قصة تقية لتاجر ويدلي له ببطاقات الزيارة التي ألقى بها المارة وهم يتصدّقون على الزنجي ذي العاهة. وهكذا يحصل على مبلغ مالي ضخم. وعلى أثر ذلك، يجمع تبرعات بما هو ممثل مؤسسة برّ، ويبيع أسهم الشركة المفترضة بصفته وكيل شركة فحم وهمية، فيما يوزّع قصيدة بخط يده ويدعو إلى الثقة والتضامن.

من حكايات ألسفر في تسعة وعشرين مجلداً، صدر ضمنها، قبيل كتاب «الراين» لهيغو، كتاب «جولات على ضفاف الراين».

راشومون (RASHOMON) [131، 202].

روبنسون كروزوي (- حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة).

رحلة حول العالم في ثمانين يوماً (LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGTS JOURS) [202، 203].

الرسائل البرتغالية (LETTRES PORTUGAISES) [265].

ش -

شجرات الغار مقطوعة (LES LAURIERS SONT COUPÉS) [187-188، 192، 220 (هـ 17)، 230، 241].

شكل الحسام [257].

ت -

تاريخ فرنسا (HISTOIRE DE FRANCE) [39].

تلال كفيلة بيضاء (HILLS LIKE WHITE)

## ثييتيوس أو في العلم

Θεωτητος η περι επιστημης

[248]. محاوره فلسفية لأفلاطون\*  
(428 ؟ - 347 ؟ ق.م)، تنتمي إلى  
مجموعة المحاورات المسماة محاورات  
الشيخوخة (پارمينيدس، السفسطائي،  
السياسة، فيليبوس، تيمائوس، الشرائع) ؛  
وهي إحدى أهمها، سواء من حيث عرضها  
للمنهج والمذهب السقراطي أم من حيث  
نقدها للسفسطائيين والمذاهب التي يرتكزون  
عليها. وترمي المحاوره، التي تمسح سقراط  
والرياضي ثيودوروس والشاب ثييتيوس، ترمي  
إلى تعريف العلم، وهو تعريف يجعل سقراط  
على جعل مكانه يكتشفونه عبر سلسلة من  
الأسئلة والأجوبة، مكتفياً هو نفسه بدور  
«مولد» ذهن الآخرين (المنهج المايوطيقي).  
ويعرف ثييتيوس العلم أولاً بأنه  
«إحساس» ؛ وهذا، كما ينبئ سقراط،  
إحدى تلك النظريات النسبوية التي كان  
كثير منها شائعاً في أثنائها ذلك العهد. ذلك  
ما أمكن پروتاغوراس أن يقوله فعلاً، وهو  
الذي جعل من الإنسان مقياس كل شيء،  
متخذاً بالمناسبة نفسها الإحساس مقياساً  
للحقيقة العلمية ؛ وذلك ما استطاع أن  
يزعمه أيضاً أنصار هرقليطس، الذين كانوا  
يعتبرون العالم دفقاً مستمراً، فيشيرون إلى  
اللقاء الحساس واللحظي بين الموضوع  
والذات على أنه الحقيقة العلمية الوحيدة  
الممكنة، ولو أنها نسبية وعابرة. لكن هذا  
التعريف متهافت : فلو كان الأمر كذلك،  
ولو كانت كل الأحاسيس صحيحة تماماً،  
لكان الناس ولكانت كل الآراء صحيحة

ويتاجر في مختلف الاختصاصات، ويصير  
عضواً في جمعية للفلاسفة. وفي النهاية، يلبس  
زياً غريباً، يقدم نفسه رجلاً عظيماً ويأخذ  
في المناقشة مع كل المسافرين الذين يوجد  
بينهم الصوفي الشاب مارك وينصم وتلميذه  
إيكييرت ؛ ولكنه لا يتمكن من ابتزاز سنتيم  
واحد منهم. ومشاجرة مع شيخ عجوز تنهي  
هذه الرواية الغريبة وغير المقنعة. ولا تتمكن  
مهارة الراوي من جعل عبثية الحكايات  
والمبالغات التفصيلية مشابهة للواقع. وعلاوة  
على حكاية الرجل اللابس ثوب الحداد،  
تتضمن الرواية، على غرار روايات القرن  
السابع عشر، قصصاً شتى كمغامرات  
موردوك، أو مغامرات شارلوت، أو مغامرات  
الصيني أستير.

## تعليقات على حرب الغال

(COMMENTARI DE BELLO GALICO)

[254، 200].

## تقديس الربيع (SACRE DE PRINTEMPS)

[217].

## التربية العاطفية (L'ÉDUCATION SENTI-

MENTALE) [111، 223 (هـ 53)،

255، 280]. - تر. عربية : سلسلة

ماريان، نشر عويدات.

ترستان وإيزولدة [164].

تريسترام شاندي (← «حياة تريسترام

شاندي وآراؤه»).

بصدد مواضيع مثالية تماماً، كما هو الشأن عندما نغلط في حساب. وأخيراً، فإذا تصورنا أن معارفنا المكتسبة تتحرك فينا كما يتحرك الحمام في قفص، وأن الخطأ يقوم على الإمساك بوحدة في محل الأخرى، فقد يكون علينا أن نستخلص من ذلك أنها تنحصر في استبدال دراية بأخرى، أي أنها نتيجة العلم ذاته. ثم إنه - دون التخلي عن حل المشكلة - من البدهي أن التعريف الثاني مغلوط : فالقاضي الذي يحكم على واقعة لم يعاينها، سيكون رأيه فيها صحيحاً، ولكنه لن يستطيع أبداً أن يكون له علم بهذه الواقعة ؛ ومن ثم فالرأي الصحيح والعلم لا يلتقيان. وحينها يحاول ثييتوس أن يعطي تعريفاً ثالثاً، هو : أن العلم هو «الرأي الصحيح المقرون بالعقل». ولكن ما المقصود بالعقل ؟ هل معرفة كل العناصر المكونة لموضوع ؟ وفي هذه الحالة، فمن يصيب في كتابة اسم ثييتوس، وهو يبدأ بالحرف ث [θ]، ويخطئ في كتابة اسم ثيودوروس، وهو يبدأ بحرف ت، سيثبت أنه ليس له علم بالحرف ث، فيما هو يستخدمه بعقل (أي وهو يعرفه، عنصراً مكوناً للاسم الأول) ويرأي صحيح عندما كتب اسم ثييتوس. وعند هذا الحد، تتوقف المحاورة : إذ كان على سقراط أن يعود إلى رواق الملك حيث ينتظره متهمونه.

ومن ثم فإن «ثييتوس» تنتمي إلى ذلك النمط من المحاورات الذي يرمي فيه أفلاطون إلى تعليم نسق بقدر ما يرمي إلى تعليم موقف ومنهج فلسفي مختلفين جوهرياً عن موقف المدارس التقليدية ومنهجها. ففي هذه الفترة، كان أفلاطون قد أوشك على الانتهاء من

أيضاً، حتى ولو تناقضت فيما بينها. والحال أن ذلك غير مقبول : فالزمن، الذي يكذب الآراء المغلوطة ويؤكد الآراء المضبوطة، يثبت أن هناك حقيقة وخطأ فعلاً. ومن جهة أخرى، فإذا قبلنا بنظرية الصيرورة الأبدية، فإن الإحساس نفسه يصير شيئاً دافقاً ومتنوعاً دائماً من تلقاء نفسه، بحيث لن نستطيع - ولو للحظة - أن نقول إن شيئاً ما كائن. وأخيراً فإن نشاط الذهن ليس إحساساً كله : فعندما نقول إن موضوعين يتشابهان، فإن الإحساس يعطينا الاثنين. غير أن تشابههما لا يتأتى من الإحساس، بل من مقارنة تجربتها الروح نفسها. ومن ثم يضطر ثييتوس إلى تعديل تعريفه، فيؤكد أن العلم هو «الرأي الصحيح». لكن إذا كانت هناك من آراء صحيحة وآراء خاطئة، فما الوسيلة التي ستمكّننا من التحقق من الخطأ في أنفسنا؟ إننا لا نستطيع أن نتصور أن الخطأ ينتج عن خلط بين ما نعلمه وما نعلمه على السواء، ولا بين ما نعلمه وما نجهله، ولا بين ما هو كائن وما ليس بكائن (ما دام لا يمكن تصور ما ليس بكائن) ولا بين ما هو كائن وما هو كائن على السواء (لأنه لو كان الأمر كذلك، لكان علينا أن نعتبر الروح مجردة من التمييز تماماً). وقد يمكننا افتراض أن الخطأ يقوم على إضعاف للذكرى، قد يحمل على الخلط بين الأحاسيس الماضية التي نصوغ عليها أفكارنا الحالية، كصور مطبوعة في شمع شديد الرخاوة أو شديد القساوة؛ ولكن لو كان الأمر كذلك، لجاء الخطأ من تكييف ناقص للفكرة مع الأحاسيس، بينما يحصل حتى

الكتاب يتضمن حكاية محاكمة الاغتيال الذي كان قد وقع في روما عام 1698. ويمكن القول إن براونينج قد شغله تأليف عمله الأدبي هذا منذ اليوم الذي اشترى فيه الكتاب القديم حتى يونيو 1862، أي ما يزيد على ثلاث سنوات. وقد ألهمت هذه الجريمة خيال الشاعر الذي كان مولعا كأبيه بالقضايا والجرائم المشهورة. و«الكتاب» الذي يلحح إليه العنوان هو الكتاب الذي اتخذته الشاعر أساسا لقصيدته. وكما أن الصانع الذي يريد أن يصنع خاتما ذهبيا يكون ملزما بأن يمزج أشابة بالمعدن النفيس، ثم يعطي الخاتم شكلا ويزخرفه، كذلك يكون المؤلف ملزما بأن يمزج بالذهب الخالص للكتاب القديم الذي أفرط في التقيد بالوقائع إفراتا فجاء، أشابة خياله ؛ وهذا ما استتبع «الخاتم» المذكور في العنوان.

وإذا قيل إن القارئ الذي يكون قد وصل إلى نهاية بضعة آلاف بيت تتضمنها الكتب الاثنا عشر التي تشكل منها القصيدة، إذا قيل إنه لا يعرف بالضبط كيف جرت الوقائع، لأنه لا يملك عنها إلا حكايات مجزأة، فإنه يمكن التأكيد مع ذلك أن براونينج قد برع، حتى من وجهة نظر التقنية السردية، في استخدام المادة الموجودة، التي تتضمن «الحكم النهائي» وبعض الرسائل المخطوطة، فضلا عن الشهادات والدفاع. وعناصر القصيدة هي التالية : في سنة 1679 كان زوجان عجوزان هما بييترو وفيلولانطي كومباريني يعيشان في روما. وكانت لهما موارد لا بأس بها، ولكنهما

عرض مذهبه، ولذلك كان يقف عند بعض المشكلات الخاصة ويحلل له أن يقرع فكرته بفكرة الفلاسفة الآخرين، وأن يدفع بها إلى أقصى النتائج وأن يدرس أصداءها في نفوس جمهوره. ومن ثم تنطوي هذه المحاورات الأخيرة على أهمية فريدة من وجهة النظر التاريخية والتأملية والنفسية. وهذا ما استتبع القوة المسرحية للكتاب : فمواقف الفلسفة ما قبل السقراطية وما قبل الأفلاطونية لم تُتَمَكَّد وتُنكر فحسب، بل استثيرت في حيوتها الشمولية ؛ وتشكل لوحة شبه كاملة للتفكير الهلنسي، مع مجمل سريع لأسطورة هنا وهناك، تشكل الخلفية التي يجري فيها البحث السقراطي والتي تخضع لها، إلى جانب شخصية سقراط الماكورة، شخصية ثييتوس، التأمل، الذهن الوقاد الخالص، الذي يتوسم فيه أفلاطون توسم التعاطف. نموذجاً لفيلسوف شاب. - تر. عربية : الأب فؤاد جرجي بربارة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1971.

خ -

الخاتم والكتاب (THE RING AND THE BOOK) [202]. قصيدة إنكليزية لروبرت براونينج\* (1821-1889)، نُشرت ما بين عامي 1868 و1889. وهي العمل الأدبي الرئيسي لهذا الشاعر. وقد استمد وقائعها من الكتاب الذي كان براونينج يسميه بنفسه «الكتاب الأصفر القديم» [The old yellow book] والذي كان قد اشتراه في فلورنسا، بساحة سان لورينزو. وكان هذا

بقتل زوجته وأبويها المفترضين ؛ ولكنه يُضبط متلبساً، فيقدّم للمحاكمة ويُحكم عليه.

أما القصيدة التي تعرض الموضوع في الكتاب الأول وتروي نهايته في الكتاب الأخير، فهي سلسلة من المونولوجات المأساوية التي تعرض فيها الشخصيات بالتناوب الوضع كما يبدو لها. ويقدم الكتاب الثاني والثالث رأي روما ؛ والرابع، رأي المجتمع الأنيق الذي يتهم المذنبين والأبرياء أو يغفر لهم، لا مبالياً ولا أخلاقياً بالتناوب. وفي الكتاب الخامس، يدافع كويديو عن نفسه أمام محاكمته ؛ وفي السادس، يدفع كايونساشي التهمة، وهو ساخط ؛ وفي السابع تروي بومبيليا، المحتضرة في المستشفى، قصتها الحزينة. وفي الكتابين الثامن والتاسع، يُظهر المحامون كل ما أوتوه من مهارة في الدفاع، دون أن يهتموا كثيراً بما قاله لهم زناؤهم. وفي العاشر، يفحص البابا، الذي استأنف كويديو الحكم بين يديه، يفحص المأساة المظلمة ؛ وفي الحادي عشر، يلعن كويديو الكاهنين، اللذين جاءا يساعده في حبسه، ليلة إعدامه. ومن ثم تعرض القصيدة الوقائع نفسها من زوايا مختلفة، كما تظهر للشخصيات الرئيسية ولأولئك الذين لعبوا دوراً مهماً في أثناء المحاكمة. ويمكن براونينج، بغزارة إلهامه وغنى هذا الإلهام، الذي يميل إلى التعقيد، يتمكن من خلق صور شخصية مذهشة، قيمة في حد ذاتها، بمعزل عن الرابط الذي يربطها بالعمل الأدبي. فكل واحد يبحث عن الحقيقة، حقيقته، ويقولها ببساطة بشرية جداً وصدق مؤثر، بوقاحة وعنف، لعلم بالوقائع وتأويلها،

استدانا. ولكي يمكن أن يؤول رأسمالهما لوارث، ونظراً لأنهما لم يخلفا ورثاً، تبسبا بنت عاهرة وسميها بومبيليا. وكان في روما نبيل فقير، هو الكونت كويديو فرانسيسيني **ضارزو**، يبلغ من العمر حوالي خمسين سنة، ويرغب في أن يعيد تكوين ثروته عن طريق زواج مُريح. وبما أنه كان يظن بومبيليا غنية جداً، فإنه يطلب يدها للزواج ووافق الأبوان **كومباريني** اللذان كانا من جهتهما يظنان الكونت يملك ثروة طائلة. وبعد حفل العرس، عاش الأبوان والزوجان في أريزو، ولكن سرعان ما عاد **بييترو** و**فيولانطي** إلى روما. وكان الخلاف قد احتد سلفاً بين الطرفين، إذ اكتشف كل منهما الحالة الحقيقية لثروة الطرف الآخر. ويعيد ذلك، تعترف **فيولانطي** بالاختلاس الذي ارتكبه، فتُصبح بأن ترد الإرث الذي اختلسته لورثته الحقيقيين، إذا أرادت الحصول على المغفرة. وكان كويديو يقسو على بومبيليا كثيراً. ويقرر أن يتخلص من زوجته التي لم يعد يجهد أصلها، فبتمها بالخيانة الزوجية وحب الكاهن القانوني، **جيوسيب كايونساشي** الذي لا تكاد تعرفه. وبعثا تستغيث بومبيليا بالأسقف والحاكم من زوجها. وتقرر، وهي على وشك أن تكون أما، تقرر الهرب نحو روما تحت حماية **كايونساشي**. ويُقبض عليهما في **كاستيلنيوفو** ويساقان إلى السجن الجديد في روما، في انتظار محاكمتها بتهمة الزنى. ويحكم عليهما، بعد إقرارهما بدينهما. ويُذهب **سبومبيليا** التي كانت على وشك الوضع، إلى بيت آل **كومباريني** ويدخل الكونت كويديو أربعة قتل إلى البيت ويأمرهم

(BEUVE) [33، 36 (هـ 1)، 72، 125 (هـ 23)، 160، 280].

ضون كيخوطه (EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA) [109، 137، 242، 269، 277 (هـ 107)]. - تر. عربية : عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

غ -

غيور إسترامادور (EL CELOSO EXTRE-MENO) [137] (— قصص فوذكجية).

الغيرة (LA JALOUSIE) [131، 204، 272 (هـ 17)]. رواية لآلان روب - كريبه\* (1957)، وهي أكثر أعماله الأدبية رمزية. وتبدأ الاستعارة من العنوان. ففي زمان غريب، هو عبارة عن مغرسة من طراز استعماري ذات مشاهد يومية مكررة آلاف المرات، تبدو امرأة شابة، يُرمز لها بحرف أ، وهي تمشط شعرها وقتاً طويلاً، وتتحدث أحاديث محزنة عن مواهب السُّود، وتثور بعنف لسحق أم أربعة وأربعين على الجدار، وتذهب إلى المدينة مع قرائك، صديق الزوجين. هذا في حين يحقق غيور في الخيانة التي يحتمل أن تكون زوجته ترتكبها : هكذا تلاحظ نظرة (لا يُسمى صاحبها أبداً) وتراقب من خلال الصفيحات الخشبية التي تقطع رؤيتها. ويلجأ الرجل إلى العنين والخيال بحثاً عن برهان. فيدمر شكّه الزمنُ بينما تدمر رؤيته المنحرفة للعالم الفضاء : إنه يستحدم

بطيية متفهمة، كل حسب طبعه وطبيعته.

وقد أفرغ الشاعر جهده كله في هذا العمل الأدبي الضخم : فميله إلى المفارقة والغرابة، وإحساسه بالرأفة البشرية، وحبه للماضي، وآماله، كل هذا يشكل موضوعاً للملاحظات ويحمل سمة الاندفاعات التي غالباً ما تبلغ كثافة غنائية وعظمة شعرية تجعلان من هذا العمل الأدبي، متفاوت القيمة بالضرورة، أحد أعظم روائع القرن 19. وتتخذ الموضوع، وهي خير مجتمعي تافه، تتخذ أرفع قيمة بشرية ممكنة. ويتحول البحث عن القيمة الشعرية في فضاءات رواية مثيرة، يتحول إلى علم نفس عالم وإلى إعادة تشكيل مبتكرة للوقائع والعصر. ويعيد الشاعر، المولع بمشاكل الذهن، يعيد خلق المأساة ليجعل منها رمزاً للندم والألم، للعظمة والبؤس البشريين. ولا تؤثر فيه إلا حقيقة الانفعال والروح. ويتضمن هذا العمل الأدبي عنصراً ملحمياً يحكم عليه معاصروه والأجيال اللاحقة بطرق مختلفة. وأما الشكل، فلم يكن محكماً جداً، فهو يتضمن سذاجات وعيوباً ؛ ولم يكن البيت الشعري موزوناً دائماً، بل كان يبدو أحياناً مشوه البناء. ولكن هناك لحظات كثيفة الانفعال (هومياليا مثلاً) ونبرات غنائية، في خاتمة القصيدة، تظهر الشاعر في عظمتها كلها.

خاتم نيبيلونك (DER RING DER NIBELUNGEN) [160].

ض -

ضد سانت - بولف (CONTRE SAINTE-BOULF).

للزهوة مع ماري وزوج صديقي (رجل وزوجته) في أحد الشواطئ. وبينما كان الرجال الثلاثة يتجولون، يقترب منهم عرب يريدون تصفية حساب مع راييمون. وتقع مشاجرة. ينظر مورو. وبعد أن عاد مورو بمفرده إلى النبع الذي يتدفق في أحد أطراف الشاطئ، يلتقي فيه بأحد العرب. ولم يكن هذا الرجل يعني له شيئاً، إنه لا يكن له ضغينة، اللهم إلا ذكرى ما حدث، تلك الذكرى التي يكاد لا يتذكرها. لكن العربي يخرج سكيناً، ويلمع النصل في الشمس، فيطلق مورو الرصاص من مسدس راييمون الذي كان في حوزته بالصدفة، طلقة وأخرى، وقد أعماه النور والعرق والجو الحار.

وفي القسم الثاني تتحرك الآلة القضائية. يتأقلم مورو مع حياة السجن الجمادة. الصمت، وكل يوم يجتري الأيام الماضية. ويكتشف مورو أنه يكفي التذكر ليزول الضجر. وزياراته لقاضي التحقيق تشبه ما يقرأه في الكتب، وهذا يبدو له لعبة لا واقع لها. كذلك قضائه كلها : فسيكر لنفسه أنه مجرم، ولكنه لا يشعر بذلك. يحكي الأشياء وهو يحاول أن يكون دقيقاً، ولا يفهمه أحد : يتم الحديث عن البرود والعناد. وفي المحكمة، يتهمه المدعي العام، الذي يستحضر الشهود، بأنه «دفن أمه بقلب مجرم» لأنه دخن وشرب قهوة بالحليب خلال السهرة المأتمية، ولأنه بدأ علاقة غرامية في اليوم التالي. وحينها يرى مورو هوة الجرم التي يردية فيها المجتمع وهو يربط بين لحظات لا تجمعها صلة ؛ إنه يخيف لأنه لا يتوافق

منطقاً مزدوجاً، منطق اليقين عندما تكون الأمور ماثلة للعيان ومنطق الشك عندما تختفي و«يتكيف» الملاحظ مع واقع جديد. ويظل السؤال مطروحاً : هل هو تواطؤ غرامي أم استيهامات «الزوج» ؟ لكن الجلي هو أن الأزمنة والظروف تختلط وتتقاطع. لحظات نوبة، تعود بعدها الأمور إلى نصابها فيما يبدو.

الغريب (L'ÉTRANGER) [231، 271 (هـ19)]. حكاية للكاتب الفرنسي ألبير كامو\* (1913-1960)، نشرت عام 1942. «إنها توازن البدهة والغنائية الذي لا يستطيع سواه أن يمكننا من بلوغ الانفعال والوضوح في آن واحد»، كما يقول كامو في كتابه «أسطورة سيزيف». والبدهة هنا محايدة. يتحدث رجل، ولكن أناه ليس لها وجه محدد، بل لها اسم فقط هو مورو، وأحاسيس مجرأة، مدونة كما هي في حينها. وسيدفن مورو أمه : ينظر، يسمع، يدخن، سلباً. إنه لا يشارك : بل يجيب لا أقل ولا أكثر. وفي الغد، يلتقي بماري، ويستحم معها، ويضاجعها، دون أن يدرك شيئاً، وهو لا يفعل ذلك إلا لأنها موجودة، ولأنه يجيب على ما يسأله وما يمثل بين يديه. كذلك راييمون، جاره، الذي يسأله صداقته، والذي يساعده، كما تجيب من يكلمك بإلحاح، دون أن تفكر في شيء بعينه. وتمضي الحياة، وهي تدفع الأيام، والعمل، والشمس، والبحر، وكل الأشياء يلاحظها مورو بدهن خال ورائق، كل الأشياء التي تنعكس عليه ولكنه لا يستسلم لها. يدعو راييمون



بمراة وضعيه، الذي كشفت له الحرب لتوها عن عبثيه. فهوورسو، وهو الشخصية المتفجرة إزاء العالم والآخريين وذاته، الشخصية التي لا أمل لها ولا استسلام، كان يجسد لأول مرة الإنسان العبي (بل عربي الإنسان أمام العبي)، وكان له السلطة لأنه كان ينبعث من إبداع روائي حي في ذاته، وقوي بيداه تغلت من الأطروحة التي تتولد منها. ذلك بأن مورسو، وإن كان نتاج فكرة، هو حضور قبل كل شيء، وهو ناشيء من فن الروائي وحده. ويرينا هذا الحضور عبثية العالم، ولكنه لا يبرهن عليها؛ إنه يؤسسها وعلينا نحن أن نستنبط مفهومها. الأمر الذي يستتبع قوة هذا الكتاب، الذي يتصرف كاشفاً، والذي يلتصق أسلوبه بموضوعه التصاقاً شديداً. فجمله، القصيرة المحايدة، موجودة من أجل أن توحى لنا بأن الإنسان العبي لا يسعه إلا أن يصف، ويعيش على مستوى الوجود الخالص، ويستأنف كل لحظة، بلا مدة وبلا «علاقة». ونجاح هذا الأسلوب، الذي يمنحنا ألق اللحظة وسيرها، نجاح كلي.

مع أي شيء؛ وتحكم عليه هيئة المحلفين بالموت. وعندما يعود مورسو إلى زنزاته، يعمل على الإفلات من وسواس إعدامه المقبل. ويقول «إن ما يهمني الآن هو الإفلات من الآلية، ومعرفة هل يمكن أن يكون للمحتوم مخرج». ويكرر لنفسه عبثاً أن الموت في سن الثلاثين أو الخمسين سواء، ويستند على الإحساس بالفرحة التي لا توصف عندما تخطر بباله فجأة فكرة الحكم عليه بعشرين سنة حبسا مع وقف التنفيذ. ويحاول احتزال هذه الفرحة، واستنفادها: فيستبعد التماسه العفو، وينفجر بتمرد رجولي أمام المرشد الذي أناه «مواسيا». وتعلمه فورة التمرد فجأة أن براءته تظل سليمة أمام عبثية حكم الناس، وأمام عبثية الحياة. لقد صار حراً بعد أن خلا من الأمل؛ ولما صار حراً، صار لامبالياً، أي منفتحاً بلا أحكام مسبقة على كل ما يكون الحياة - المعرفة التي تتلخص في هذه الكلمات: «انفتحت لأول مرة على لامبالاة العالم المرفقة». إن نجاح رواية «الغريب» الباهر ليس صدفة. فقد كان هذا الكتاب يمد عصره



## ثبت الشخصيات

أ -

يتوضح الوفاء نفسه في حب القتال، في ميزة  
فروسية، ليس لها أصل رومنسي فحسب، بل  
تبدو مبشرة بالحس الرياضي الذي كان لابد  
من أن يجد وطناً في إنكلترا. - م.

الآنسة (← فرانسواز).

آريان (ARIANE) [244].

أرتيز، دانييل د - (ARTHEZ, Daniel d')  
[48]. شخصية في مطولة «الملهة  
البشرية» \* لأونوريه ده بلزك، وردت  
أساساً في رواية «الأوهام المفقودة» \*  
(1837-1843). ودارتيز من أشهر  
كتاب العالم الجلازكي وعندما تصادفه  
لأول مرة، صعبة لوسيان ده ريميري، في  
إحدى زوايا خزانة سانت - جنثيف،  
يدهشنا منذ البداية بتشابه الغامض مع  
بوناپورت وبوجهه «المختوم بالخاتم الذي تضعه  
العبقريّة على جبين العبيد». وكان فقيراً  
يكسب قوت يومه من المقالات المتقنة التي  
ينشرها في الموسوعات والتي لا يتلقى عنها  
إلا أجراً زهيداً، ولذلك كان يقيم حينها  
(1819) في سقيفة في شارع كاتر - فون،  
ويتناول طعامه في مطعم حقير للطلبة حيث

أيفنهو (IVANHOE) [271 (هـ-9)].  
شخصية في رواية بالاسم نفسه (1819)  
لسولتر سكوت. ومع أن ألفريد ديفنهو يعطي  
اسمه للرواية، إلا أنه يتكشف في هذا العمل  
الأدبي عن قوام ظل. وهذا الغياب لليروز  
المروثق الشخصي يظهر إمكانات شخصية.  
إن حسن المغامرة الذي يدفع بفرسان  
المرحلة الكارولنجية إلى التجوال،  
صاخبين مرحين، بعيداً عن وطنهم، عن  
قصر أسلافهم، يخمد، إن صح التعبير، مع  
أيفنهو. فصحته الجسمانية الحارقة وقوته  
تنافيان مع كل تخيل غنائي، ولذلك تبدو  
حساسيته أيضاً محدودة. ولو عاش أيفنهو في  
عصرنا، لكان حاكماً جيداً، ضابطاً مراعيًا  
للتراتب، ولخصص أوقات فراغه لألعاب في  
الهواء. وقد يكون من العبث انتظار مفاجأة  
ما من هذا البطل، إنه على النقيض من  
ذلك، يخلف انطباعاً بالثقة، والإخلاص  
المطلق، والوفاء للملك وتشرد قلب الأسد  
الذي لن يتوقف أبداً. وعندما يُطرَد  
المغتصب من عرش إنكلترا، وتسقط العراقل  
كلها التي كانت تعوق أيفنهو عن حبه،  
يصبح زوجاً لينا العريكة مخلصاً، وليس بعد  
فارساً جوالاً. إذ في نفس أيفنهو الصافية،

ديانا بالأدب من أول قيلة. فقد استطاعت أن تمسك دارتيز مما كان فيه أكثر حساسية، أي من الجمال الأخلاقي، جاعلة نفسها في نظره امرأة لا عيب فيها، مفترى عليها. وترك دارتيز الحب ينفذ إلى قلبه، دون أن ييدي أدنى مقاومة. ولكن قلما تتمكن المخلوقات، في مطولة «الملهاة البشرية»<sup>\*</sup>، من التوفيق بين الحب وموهبتهم ؛ وكذلك كان قدر دارتيز : فما أنه عاشق سعيد، فإنه صار لا يظهر في مجلس الثواب وأتته به المطاف إلى ألا ينشر أي شيء بعد ذلك. - م.

آخيلوس (Achilleus) [48-49، 126] (هـ-29).

الأب (← أبو السارد).

أبو جيلبيرت [172 (هـ-61)].

أبو مارسيل (← أبو السارد).

أبو السارد (LE PÈRE DU NARRATEUR) [79، 182]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»<sup>\*</sup> لمارسيل بروست. وهو «مدير في الوزارة» - ولعلها وزارة الشؤون الخارجية، مادام زميلًا للسفير نوريوا<sup>\*</sup>، ويوصف لنا بأنه يشبه، عندما يرتدي مبدله، أبراهام ده بينوزو كوزولي. وما أنه فاطر ووقور ورسمي كماية، فإنه يمكن أن ينم عن تساهل مبالغت عندما يسمح للسارد<sup>\*</sup>، وهو طفل، بأن يحتفظ بأمه ليلة كاملة بجانبه. وكالعادة، فإنه ترعجه المحبة الصريحة

لم يكن يشرب إلا الماء. ومع ذلك كان يفرض الاحترام سلفاً. وكان دارتيز واعياً بقوته الداخلية، فكان يبيء نفسه بجرأة لكل الممارك وكل ألوان البؤس التي يفرضها المجتمع امتحاناً لعبقريته. وما أن دارتيز مبدع - فقد سبق له أن ألف «عملاً أدبياً نفسياً رفيع المستوى في شكل رواية» - وناقد وعلامة، فإنه يطابق نمط الفنان العزيز على بلزائه، وأعني الفنان الذي ينزع إلى الكوني باستمرار. ولكنه أيضاً منشط للناس. فأنت لا تكاد تعرفه حتى تتوق إلى أن تتبعه (ولوسيان يتعلق به «كمريض مزمن») ودارتيز هو الذي يلتف حوله أعضاء النادي بعد موت لوي لامبير<sup>\*</sup>. وأخيراً تنضاف إلى الامتيازات الفكرية عند دارتيز الخصال الأخلاقية : فهذا الولد الجاد العفيف طيب كل الطيبة. وقد استطاع دارتيز، الذي هو تجسيد طهري للعمل الشريف، أن يمشي «بقدم واثقة عبر عقبات الحياة الأدبية». وفي سن الخامسة والثلاثين، يرث عمه الغني فيتخلص من بؤسه ويصير مشهوراً. في هذه الحياة، التي هي حياة راهب لم يكن يرى المجتمع إلا من المنافذ والفتحات، كحللم، لم يحتل الحب أي مكان لمدة طويلة. وبالرغم من المجد، لم يكن دارتيز قد غير شيئاً من عاداته، بل واصل أعماله ببساطة جديدة بالأرمنة القديمة بل قبل أعمالاً جديدة، بمقعد نائب في البرلمان حيث كان ينتمي إلى اليمين. وفيما يخص المرأة، فقد ظل «الطفل الأكثر سذاجة، وهو يتبدى الملاحظ الأكثر تعلماً». وعندما قُدم للدوقة ده موفرينوز، التي صارت الأميرة ده كاديبيان، تبمنت

الشاب له في مسكنه الباريزي، حيث التقى «سيدة ذات لباس وردي»، ليست سوى أوديت\* ده كريسي، وستصبح السيدة سوان في المستقبل. وتشاجر أدولف أيضاً مع شارل سوان\*، الذي كان قد جاء يحدّثه عن أوديت. وكان خادمه هو والد عازف الكمان شارلي موريل\*، والذي سيحفظ بإجلال حقيقي لكل ما له علاقة بـ «الخال أدولف» (والنموذج الرئيسي لهذه الشخصية هو خال السيدة أدريان پروست، لوي فابيل، الذي كان يملك فندقاً بعنوان 40 مكر، شارع مالشرب وكان صديق لورهيان. وقد ولد پروست في بيته الريفي، 96، زنفة لافونطين). - م.

أدريان (ADRIENNE) [242]. شخصية في أقصوصة «سيلفيا»\* لجيجار ده نرفال\*، المتضمنة في مجموعة «بنات النار»\* (1854). وبما أنها حلم وواقع، فقد يكون نموذجها هو الشابة صوفيا داووز، البارونة أدريان ده فوشير. وهل لذلك أهمية يا ترى؟ فيما أنها موضوعة نشيد صوفي بُدّي عندما قُنع وجهها منذ زمان طويل بمرور الزمن، فإنها تنهض في ذاكرة نرفال كصورة - أم، هي صورة المرأة، التي يَتَحَثُّ عنها دائماً ولا تُلقَى حقاً في أي مكان. إنها تلك الإيماءة المُحدّثة للحُب، تلك الإيماءة غير القابلة للإمساك والثابتة إلى الأبد مع ذلك: «قامت أدريان. وبررت بقدها المشيق، وحيثنا نجمة لطيفة ودخلت جرياً إلى القصر». ولا تعبّر الكلمات عن الحالة وُمع ذلك تحتويها كصمت بين

التي ينم عنها هذا الولد بطريقة خرقاء تجاد أمه. وله، بهذا الصدد، مناقشات مع جدته\* لأمه. ونراه يهتم كثيراً بالطقس، بصفته مهووساً حقيقياً بالأرصاد الجوية. ويُدهش السارد لعلمه، من الخال أدولف\*، أنه يشبه أباه. هذا الخال، الذي التقى السارد في بيته بـ «السيدة ذات اللباس الوردي» (← أوديت\*)، له حساب عنيف، بهذا الصدد، مع أبي السارد. ومع ذلك، فإن هذه السيدة تراه «شهيّاً». وتُعجّب زوجته بحس التوجيه الذي ينم عنه خلال النزّه التي يجبر فيها أسرته إلى ضواحي كومبري. وعبثاً يطلب من لوكراندان\* معلومات محدّدة عن بالبيك أو كلمة تقديم إلى آل كامبرير\*. ويدعو لوريولا\* إلى طعام العشاء ويتحدث معه في الدبلوماسية؛ وعندها يصاب السارد بالذهول لسذاجته. وفيما بعد، سيكتشف أن برودته لم تكن غير مظهر من مظاهر حشمتة وحساسيته، وسيستبّه إلى أنه هو نفسه يزداد شهباً بأبيه كلما ازداد شيخوخة. - م.

إبراهيم (ABRAHAM) [244].

أدولف (ADOLPHE) [199، 242].

أدولف، الخال (ADOLPHE, l'oncle) [62، 64، 144، 153، 156، 275 (هـ 70)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل پروست\*، وهي أخو جد\* السارد\*. تشاجر الخال أدولف مع أسرته على أثر زيارة مارسيل

سيقتله. أما أوديبوس، الذي ألتقطه بوليب  
ملك كورينث، فيعلم بدوره أنه سيقتل أباه،  
وبما أنه يظن أن أباه هو بوليب، فإنه يبتعد  
عن كورينث حتى يتحاشى تحقيق النبوءة.  
لكن يصادف في طريق طيبة أباه الحقيقي،  
لايوس، ويقتله في ملتقى طريقين. ثم بعد أن  
خلص طيبة من السفنكس الذي عاث في  
المدينة فساداً، وهو يحل اللغز الذي يطرحه  
الوحش، تزوج الملكة الأرملة جوكست  
وأنجب منها أربعة أطفال هم أنطيكگونه  
وإيسمين وإيوكل وبولينيس. وعندما  
اكتشف الحقيقة، ففأ عينه...

وفي مسرحية «أوديبوس - الملك»  
(حوالي 430 قبل الميلاد) لسوفوكليس،  
يفتح أوديبوس، ملك طيبة التي دمرها  
الطاعون، يفتح تحقيقاً في أسباب الوباء. وفي  
سلسلة مأساوية من الاكتشافات، يُستدرج  
إلى معرفة قتل أباه واستحرامه. وتوقعه الآلهة  
في الفخ، فيزداد خسفاً كلما ازداد مقاومة.  
إن أوديبوس عصبي، عنيف، غضوب.  
ولكنه رجل منصف وملك طيب. وبما أنه  
يعلم أن الطاعون عقاب على قتل لايوس،  
فإنه يؤاخذ أهل طيبة على عدم تبين ظروف  
القتل، ويستشيط غضباً على تيريزياس  
العراف الذي يرفض الكلام. وإد يتهمه هذا  
العراف بعد ذلك بالقتل، يفضب غضباً  
شديداً عليه وعلى كرون أخيه زوجته. لكن  
سرعان ما تزرع حكاية جوكست لموت  
لايوس الشك والقلق في نفسه ولا يصدق  
الحقيقة. وعلى أمل أن يكون مخطئاً، يبحث  
ثانية عن هذه الحقيقة نفسها دون أن يترك  
أحداً يصرفه عنها، فيسأل، ويحضر الشهود.

حروفها. ليتقلب النظر أخيراً ولتتجمد لحظة  
الزمن الغابر في أغوار الذاكرة : فأبدية البدء  
تعاود البدء. إنها أدريان، الوجه المستعاد من  
خلال كل النساء، من جيني كولون إلى  
ماري بليل، ولكن الذي يجعلهن كلهن  
لا يُلمَسْنَ لعدم مصادفة الوجه القديم  
بالضبط ؛ أدريان، المتجسدة في أجساد  
متابعة بقدر ما كان يتم أغرب تناسخ غرامي  
عاشه الشاعر في خيالاته بأصالة، والمنصهرة  
أخيراً في جسد أوريليا الرائع. وبما أن أدريان  
امرأة تُرى وتُعَادُ رؤيتها بسرعة صورة في حلم  
ومع ذلك امرأة مرئية، أيضاً، ذات مساء في  
القالوا، فإنها لا تملك أي دائرة يُحسب لها  
منه طبع أو تخضع للتحليل انطلاقاً منه. إنها  
حضور يسكن «بؤرة» النظر كما هي أحد  
تناسخات الإلهة أو الاسم الآخر للممثل  
الأعلى ؛ إنها الوسيطة التي توجه الزمن  
وتنظم المدة العليا من ظرف لآخر. وبما أنها  
فانية في الأصل وأبدية في النهاية، فإنها تشرع  
ثانية في استدعاء الذكرى بلا نهاية، «زهرة  
الليل المفتحة في ضوء القمر الشاحب،  
الشبح الوردي والأشقر المنساب على العشب  
الأخضر نصف المبلل بأبحرة بيضاء». - م.

أهورمزدا [179].

أهرمان [179].

أوديبوس ( Oedipus ) [254]. من  
الشخصيات المعروفة في الأساطير والآداب  
اليونانية، وهو ابن لايوس ملك طيبة  
وجوكست. يتخلى لايوس عن ابنه عد  
ولادته، بعد أن أنذره وحيٌّ بأن هذا الابن

اسمها وهي فتاة صغيرة، ولكننا نعلم أنها ابنة عم جويان\* - صارت السيدة ده كريسي بزواجها من رجل نبيل أصيل، فقير، وعالم أنساب متضلع، هو پير ده فيرجي، الكونت ده كريسي، الذي سيلتقي به السارد فيما بعد في باليك. وفي أثناء ذلك، صارت هذه «العاهرة» الشهيرة أو «نصف القنّس» (كما كان يقال آنذاك) أكثر نساء پاريز تأثّقاً وعشيقه شارل سوان\*، الذي أنجبت منه بنتاً، هي جيلبرت سوان\*، والذي ستزوجه في النهاية. إن كتاب «حب لسوان\*»، وهو حادثة تقع قبل مولد السارد، هو حكاية غراميات أوديت وسوان. وتصبح «جملة صغيرة» من سوناتة فانتوي\*، تصور «النشيد الوطني» لخبهما. ويرى سوان أنها تشبه «فتاة جيفرو» لبيوتشيلي. ولكن، شيئاً فشيئاً، يشك العاشق في أن عشيقته تحونه، خاصة مع فورشقي\*، وهو صديق آخر حميم لآل فيردوران\*، وهو الشك الذي يسبب له عناء عظيماً. وتكذب عليه أوديت باستمرار. ونرى هذه الغيرة تكبر: يبحث سوان عن أوديت ليلة كاملة بقلق؛ ويستمرز عبر الظروف رسالة منها موجهة إلى فورشقي. وتدفعه غيرة إلى العودة ذات مساء تحت نافذة أوديت، التي ظن أنه اكتشف خيانتها؛ ولكنه أخطأ النافذة. ويعلم أيضاً أن أوديت كانت لها علاقات جنسية مع نساء وعشاق عديدين، بل أنها ترددت على بيت للدعارة. وشيئاً فشيئاً، نرى غضب سوان يسكن؛ ولكنه تزوج أم ابنته، جيلبرت، التي يجلبها إلى حدّ العبادة.

لكن القدر يلاحق أوديبوس، ولن تردّ براءته ولا حسن إرادته. بل العكس هو الصحيح: فهو ينفذ القدر في الوقت الذي يحاول تفاديه. وهو إذ يحاول، بروح بطولية تذهب سدى، أن يبذد شكاً رهيباً، يحوله إلى يقين. والحقيقة التي يكتشفها تجعله يصبح من الرعب والتقرّز. فيقتلع عينيه بإبرم فستان أمه المتحررة، ويعود إلى مسرح الأحداث أعمى، دامي القلب، وهو يلعن الرجل الذي خلّصه من الموت وهو وليد. وينفي نفسه، باكباً على بناته التعيسات، اللاتي يعهد بهن إلى كرويون. ويستسلم، معطياً نفسه مثلاً على تقلبات الدهر وعدم دوام كل سعادة. - م.

أوديت، السيدة ده كريسي، وفيما بعد السيدة سوان، ثم السيدة ده فورشقي (ODETTE, Mme de Crécy, plus tard Mme Swann, puis Mme de Forcheville) [56]، 68، 73، 77، 80-83، 87، 89، 97 (هـ-86)، 114، 135-136، 138، 142، 144، 154، 162، 189-190، 196، 210، 213، 215، 237، 253-254، 273 (هـ-39). شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع\*» لمارسيل پروست\*. ظهرت للسارد\* في البداية بمظهر «السيدة ذات اللباس الوردى»، عشيقه الخال أدولف\*، ثم كُشف عن هويتها، انطلاقاً من صورة شمسية. وقد رسم إيلستر\* صورتها الشخصية في دور «الآنسة ساكريان». إن أوديت - التي لم يكشف لنا پروست عن

ما يتيح لها الانتقام من الدوقة أوريان\* المهانة. وعندما يلتقي بها السارد ثانية، بعد الحرب، في حفلة الأميرة ده كيرمانت (السيدة فيردوران سابقاً) الصباحية، فإن أناتها التي هي أناقة «عاهرة في الزمن الغابر مُؤَقَلَمَةٌ إلى الأبد»، تذكره بمعرض سنة 1878. وإذا تسمع راحيل\* تُنشد أشعاراً، تتخذ موقفاً مهتماً وكفوفاً وترضى على نفسها، بالرغم من أن معظم المدعين احتقروها. وتبوح للسارد بأسرار غرامياتها السابقة؛ فهي تقول بنبرة كهيبة: «في العمق، لقد امضيت حياتي مترهبة لأنني لم أغرم إلا بالرجال الذين كانوا شديدي الغيرة علي إلى حدّ فظيع. وأنا لا أقصد السيد ده فورشكيل، لأنه كان رجلاً قليل الذكاء في العمق، وأنا لم أستطع قط أن أحب حقاً غير أناس أذكاء. لكن السيد سوان كان أيضاً غيوراً مثله في ذلك مثل هذا الدوق المسكين... بالشارل المسكين، كان ذكياً، جذاباً إلى هذا الحد، كان من نوع الرجال الذين كنت أحبهم بالضبط». ويضيف السارد، الذي يفكر في آلام سوان الماضية: لعل ذلك كان صحيحاً... - م.

أوكثاف (OCTAVE) [206-207]، الذي يدعى أحياناً «زوج أندريه\*»، شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع\*» لمارسيل پروست\*. يلمح السارد\* في باليك لاعب الكولف هذا، هذا الشاب المتأثق، الرياضي والقاصف، المصدور قليلاً، وهو ابن صانع كبير وابن أخ آل فيردوران\*. وبسبب إحدى هتافاته، لقب «أنا في الملفوف». يندش

ويعيش آل سوان الآن في مَلِكِيَّتِهِمْ في طانصونفيل، قريباً من كومبري، ولكن أوديت، التي صارت «السيدة ذات اللباس الأبيض»، لا يستقبلها أبوا السارد. وحينها تُعرَف بأنها عشيقه البارون ده شارلوس\*. أما السارد (الذي كان يحب، وهو طفل، أن يستحسن أناتها عندما كانت تنزهه في بوا، ممرّ الأفاقيا، في مَرِيَط شبيه بمَرِيَط كونستانتان كين) فإنها تستقبله أخيراً. فبعد أن تزوجت، صارت لا تستقبل في بيتها غير الرجال؛ وتتحدث بنبرة إنكليزية خفيفة؛ وتعديل آراءها ودخيلها، حيث تبحث عن «الأثاث الأسلوبى»، حتى مظهرها الجسماني. وتصير قوموية ومعادية لللدريفوسية، وترتبط بالكونتيسة ده مارصانت، وتزور السيدة ده فيلياريزيس\* وتتجاهل الدوقة ده كيرمانت\* التي ترفض دائماً أن تستقبلها. وتزعم أنها لم تعد تعرف آل فيردوران. ويصبح صالونها أحد أندر صالونات باريس؛ ويشاهد فيه الكاتب بيركوط\* المحضر. وبعد وفاة سوان، تتزوج الكونت ده فورشكيل، الذي يتبنى جيلبرت. وعلى أثر زواج ابنتها من سان - لو\*، تجد في صهرها حامياً سخياً. وخلال الحرب، تقبل أن ترى من جديد آل فيردوران، الذين مهّدوا لعقد صداقة معه بطريقة غير مباشرة. وإذا ظلت محبة للإنكليز، فإنها تتحدث بلهجة قاطعة عن الحرب وعن «حلقا[تنا] الأوفياء»، وهي تتحد شكلاً متصنعاً. وإذا تظل جميلة كـ«تحذ للزمن»، بالرغم من سنّها، فإنها تصير عشيقه الدوق ده كيرمانت\*، وذلك



لجول فين\*. ويجد القارئ كثيراً من الخونة في عمل هذا الروائي؛ وإيفان أوكاريف أكثر هؤلاء تمثيلية. أربعون سنة، عظيم الجثة، قوي العضلات، عنيد، ذو شاربين كثيفين متصلين بعارضين شقراوين. وهو ضابط ذكي، يحدوه طموح جامع لا يستطيع السيطرة عليه. ويقع في دسائس خفية جعلت الدوق - الأكبر، أخا ألكيسر، يسقطه من رتبة العقيد، لينفيه بعد ذلك إلى سيبيريا. وبعد أن يشمله غفر الإسكندر الثاني، يعدو إلى روسيا. ومن هناك، استطاع، بعد أن أفلت من مراقبة الشرطة، استطاع أن يبلغ تركستان التي وجد فيها زعماء مستعدين لإرسال جنودهم التتريين إلى الأقاليم السيبيرية ولإحداث اجتياح شامل للإمبراطورية الروسية في آسيا. ويريد إيفان أوكاريف خصوصاً أن ينتقم من الدوق الأكبر، وبما أنه حظي بكون هذا الأخير لا يعرفه، فإنه يقرر أن يذهب إلى إيركوتسك، التي يحاصرها التتر، مقدماً نفسه باسم مزيف وعارضاً خدماته على أخي القيصر. وعندما سينال ثقته، سيسلم المدينة للعدو. ومن أجل إفشال هذه الدسائس يُبعث بميشيل سطوروكوف\* لدى الدوق - الأكبر، في إيركوتسك، حاملاً رسالة من القيصر. لكن إيفان أوكاريف، الذي صار المستشار العسكري للزعيم التتري فيوفار - خان، نجح في إلغائه إلى إيركوتسك باسم ... ميشيل سطوروكوف، الذي سرق منه رسالة القيصر. وتشكل هذه الوثيقة أفضل إجازة مرور له كي يصل إلى الدوق الأكبر. ويعطي هذا

السارد في البداية لجهله ولأحكامه القاطعة على آل فيردوران والسيدة ده كامبرير\*. ومع أن أندريه تشي به، فإنه ينتهي به المطاف إلى أن يخطبها. وفي أثناء ذلك، عاش مع الممثلة راحيل\*، التي كانت عشيقه سان - لو\*. وبالرغم من الحفاوة التي يطهرها للسارد، فإن السارد يشتبه في أنه كان السبب في رحيل أليوتين\*، التي أحبا أوكاثف سراً. وينتهي به المطاف إلى الزواج بأندريه، بالرغم من بأس راحيل، التي لم يأبه بها البتة. ويلتقي به السارد ثانية، وقد صار مشهوراً بحق، لأن أعماله الأدبية تنم عن نوع من العبقرية، الأمر الذي يبدو مدهشاً عندما نتذكر أنه كان كسولاً ورسب في الباكلوريا، وأنه «بهيمة ثخينة» ونفاج يستسلم لكل أهواء الشباب. ومن ثم يزعم بعضهم أن أعماله الأدبية قد تكون لزوجته أندريه، أو أنها من مساعدين خاملي الذكر يؤدي لهم من ثروته الهائلة؛ ولكن هذا كله خطأ: فعند أوكاثف أن أمور الفن حميمة إلى درجة أنه لو تحدث عنها لاجر خجلاً. وعندما يسقط مريضاً، يعفي نفسه من متاعب غير المتاعب التي تسببها له اللذة: أي أنه لم يعد يرى غير أناس جدد، يبدو له أنهم يستحقون عياء خطيراً. وهذه الخاصية الأخيرة، يذكر أوكاثف بهروست نفسه، ولو أن السيد أنطون آدم استطاع أن يشبه بعض روائعه بروائع جان كوكو. - م.

أوكاريف، إيفان (OGAREFF, Ivane)  
[224 (هـ-71)]. إنها الشخصية الشريرة في رواية «ميشيل سطوروكوف»\* (1876)

أدعائه أن يُخفي الغباء إلا عن السذج. وبما أنه يحتقر عن طيب خاطر، فإنه ينكر ما لا يفهمه، ويتظاهر بمقاومة الإكليروس التي يحسن الاستفادة منها بالمناسبة. وهو يعلم أيضاً أن المرضى في الأرياف سيلتمسون النصيحة من الصيدلي أولاً، وأن الطبيب ملزم بالتالي بأن يقيم علاقات طيبة مع الصيدلي. ولكي يطري شارل بوفاري\* ويجد بذلك مناسبة لبحث مقال يسرد هذا الإنجاز الجراحي إلى جريدة «مشعل روان» التي يمثل مراسلها، يدفع ضابط الصحة إلى أن يجرب عملية جراحية في قدم هيبوليت الخنفاء؛ وهيبوليت هذا خادم صغير في إسطنبول «الأسد الذهبي». وعندما سيُضطر الأكلال الدكتور كانيقي، المستدعى للاستشارة، إلى بتر الكسيح المسكين، بعد ذلك بأسابيع، فإن أومي، غير الواعي بالشر الذي ارتكبه، سيظل غير مبال بعواقب غباوته. وفيما بعد أيضاً، فعندما يكون قرب سرير إيمّا بوفاري\*، المسمومة بالزرنيخ، لن يفكر في استفراغ السم من بطنها، بقدرما سيفكر في الشجار مع الأب بورليزيان حول عقم الممارسات الدينية. وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، نراه دائماً مطابقاً لنفسه، وقد كوفي بالشريط الأحمر عن الخدمات السياسية التي استطاع أن يسديها. ولا يستطيع أي تلخيص أن يعطي فكرة صائبة عن شخصية معقدة هذا التعقيد. فهذه الأهجوّة المتعمقة للسطحية البرجوانية، تدين بصحتها لدقة تفاصيل كثيرة لا يمكن حذف أي منها دون أن يؤدي ذلك إلى تشويه الصورة. - م.

الأخير معلومات مغلوطة عن الوضع العسكري الذي يصوّره بأنه ميؤوس منه، ويسير في المدينة بحرية، ويطلع على كل أسرار الدفاع. ومن ثم سيستطيع أن يسلم إيكوتسك للعدو في اللحظة المناسبة. ولكنه ارتكب تهوراً سيكون قاتلاً له. فقد ترك ميشيل سطر وكوف يتسكع حرّاً، بعد أن جعله أعمى. أعمى؟ هل كان ذلك مؤكداً فعلاً؟ الحقيقة أن ميشيل سطر وكوف لم يصر أعمى؛ فقد أبطلت ظاهرة إنسانية خالصة، معنوية ومادية، أبطلت مفعول النصل المتوهج الذي مرّره السياف فيوفار - محان أمام عينيه. ذلك ما يفهمه، بعد فوات الأوان، إيفان أوكاريف، في أثناء المبارزة القتالية التي يواجه فيها ميشيل سطر وكوف. - م.

أولاي [171 (47-)].

أومي، السيد (Homais, Monsieur) [235]، 272 (25-)]. بما أن كوستاف فلوير قد باح، مراراً وتكراراً، في رسائله التي كتبها إلى شتى أصدقائه، بالصعوبات التي كان يسببها له السيد أومي\* صيدلي يونقيل - لاني، في رواية «مدام بوفاري\*»، بحث النقاد عمن كان نموذجاً في الواقع. وقد نتج عن مختلف هذه الأبحاث أن الشخصية مركبة أساساً، فهي مؤلفة من سمات استعيرت من هنا وهناك وجمعت بمهارة تمنحها الحياة. والسيد أومي مثال نصف - العالم الذي يحسب أنه يعرف كل شيء، فيتخيّل نفسه قادراً على تفسير كل شيء، والذي لا يمكن

أوريان (← كيرمانت أوريان، الدوقة ده).

أوريكليا (EURYCLEA) [59].

إيزابيل (ISABELLA) [243].

تواتراً هي الاستعارة التي تشبه الأرض بالبحر، فتحذف منهما كل حد فاصل. (قيل إن الأوصاف التي يصف بها بروسست بعض بحريات إيلستير توافق لوحات لسترون). وإيلستير ليس رساماً كبيراً فحسب، بل هو ناقد فني ذكي يقدر سان - لو\* حديثه. ومع ذلك، فإن الدوق ده كيرمانت\*، الذي يملك عدة قماشيات له ويجعل السارد يعجب بها، لا يقدره حق قدره، لأنه يرى أثنته مبالغاً فيها ويتهم به المطاف إلى مقايضة أعماله الفنية بلوحة رديئة. أما آل فيردوران، فإنهم لا يغفرون له أنه هجر «عشيرتهم الصغيرة». ثم إن السيدة فيردوران لا تتحرج من اعتبار زوجته «بغياً». وهذا لا يمنع إيلستير من أن يكون الشخص الوحيد الذي يشعر بالحزن وهو يتبلغ موت فيردوران\*.

وإذا كان موضوع بعض قماشيات إيلستير، في البداية، رموزات تذكر بتأليفات كوستاف مورو؛ وإذا كانت «نيولوفريات» بحرياته، وكاتدرائياته تذكر بلوحات هونيه، فإن رينوار خصوصاً هو الذي يذكرنا به إيلستير. بل إن بروسست يسند إليه إيلستير إحدى قماشيات رينوار. ومع ذلك، فإن اسم إيلستير كان قد أوحى به، في الأصل، المقطع الأول من اسم إلو، الذي كان رفيقاً لبروسست الشاب، والحروف المقلوبة من اسم ويستلر، الذي كان الرسام المفضل لدى بروسست مدة طويلة. ولنضيف أن بعض ملامح حياة إيلستير تذكر بشخصية فوران، وأن بعض أحاديثه قد تكون لسجاك - إميل بلانش،

إيلستير، المعروف بالسيد بيش (ELSTIR, alias MONSIEUR BICHE [112, 114, 174 (هـ 92)، 266، 276 (هـ 90)]. شخصية في رواية «مختاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروسست\*. يُقدّم لنا الرسام إيلستير، الذي يجسّد فيه بروسست تصورات الفنية الحديثة وآراءه في الرسم الانطباعي في آن واحد، يُقدّم لنا باسم «السيد بيش» بصفته مرتاداً لصالون فيردوران (← السيدة فيردوران\*) نزاعاً إلى المرحلة ويرتكب زلات... ربما عن عمد. وقد رسم فيما مضى الصورة الشخصية لأوديت\* ده كريسي (السيدة سوان) متكررة، في دور «الآنسة ساكريبان». وفي يوم من الأيام، يزور السارد\* مُحترّفه في باليك، ويتنبه لعبقرية هذا الرسام، الذي يُعجّب بـ«لوحاته التي تصور الطبيعة الميتة» والذي يُشبهه فنه بفنّ مدام ده سيثيني، بما أنه يرينا الأشياء بطريقة متتابعة وحسب الأوهام البصرية التي توهمنا بها رؤيتنا إذا لم يُصحح المثقف معطياتها. ويقوم سحر إيلستير على نوع من تحول الأشياء المصوّرة، مماثل لما يُسمّى في الشعر استعارة، لأن إيلستير يعيد خلق الأشياء وهو «ينزع» عنها اسمها، أو وهو يعطيها اسماً آخر. وفي «بحرياته» هـ، نرى إحدى استعاراته الأكثر

إيفان (IVAN) [84].

رسام الصور الشخصية لپروست الشاب. - م.

أَكَاْمَنُون (ΛΥΧΕΜΝΩΝ) [49-48،  
185-84].

الأخاثيون (ACHÉENS, les) [178].

أَكْرِجَنْت الأمير د - AGRIGENTE, le  
(prince d' [116].

أيمى (AIMÉ) [251، 193]. شخصية في رواية «مخاضاً عن الزمن الضائع» \* لمارسيل بروست\*. كبير الطباخين في الفندق الكبير في باليك، ثم في مطعم پاريزي، ويعمل جاسوساً لصالح السارد\* ويخبره بالحياة المزوجة لأليبرتين\* سيمونيه، التي يكرهها كرهاً شديداً. وفيما بعد، سيفشي أسراراً مخيرةً أيضاً عن الحياة السرية لسان - لو\*. ويكلفه «مارسيل»، بعد وفاة أليبرتين، بالبحث في ما كانت تفعله في حمامات باليك. ويثبت شكوك السارد، الذي يكلفه بالسفر إلى ليس، حيث كانت أليبرتين قد عاشت عند عمته، السيدة بوتون. ويكشف أيمى عندئذ العلاقات الجنسية التي كانت لأليبرتين مع غسالة من ليس. وأيمى أيضاً هو الذي يكشف للسارد العلاقات التي كانت لروبير ده سان - لو فيما مضى مع صبي مصعد. (ويزعم النقاد أن كثيراً من سمات أيمى قد استوحاها بروست من ملاح أوليفي، مدير الخدم في فندق ريتز ده ياري). - م.

ألباري، سيليست (ALBARET, Céleste) [197]. تعتبر سيليست ألباري إحدى الشخصيات الواردة في رواية «مخاضاً عن الزمن الضائع» \* لمارسيل بروست\*، والتي استعير اسمها من الواقع؛ ولكن التي كانت، منذ 1913 حتى 1922، مربية بروست المخلصة، صارت، في الرواية، مع أختها ماري جينيست، إحدى «ساعيتي» في الفندق الكبير في باليك. (وقد جاءتا إليه بصفتها وصيفتي سيدة مُسِنَّة). ويرتبط بهما السارد\*. ويخبرنا بروست - والحق يقال - بأنه كان مفتونا بـ«عبقريّة» سيليست «الغريبة»، وإن كان لا يبالي بتفوقات امرأة الذهنية. ولعلّه يلمح خصوصاً إلى موهبتها اللغوية، ذات الشعرية الغريبة. فسيليست، المولودة على ضفاف الجداول والسيول، في المرتفعات الوسطى، مخنّثة واهنة، مبسوطة كبحيرة، ولكن مع اضطرابات رهيبة متكررة... - م.

إيميلي (ÉMILIE) [271 (هـ-15)].

إيمّا (← بوقاري، إيمّا).

أليبرتين (ALBERTINE) [66-69، 78، 81، 83، 94 (هـ-24)، 95 (هـ-39)، 98 (هـ-92)، 104، 106، 123 (هـ-8)، 128 (هـ-59)، 133، 147-148].

إيف (ÈVE) [74].

تليها مصالحات، تقرر بغتة أن تهرب. ويعلم مارسيل من فرانسواز\* رحيلها النهائي ويقرأ رسالة الوداع التي تركتها. وحينها يدرك أن هذه التعاسة هي أكبر تعاسة في حياته كلها. لكن المعاناة التي يشعر بها تفوقها رغبته في معرفة أسباب هذه التعاسة : من رغبته فيه ألييرتين ووجدته؟ يعلم. أنها في قورين ويبحث لها صان - لو\* في مهمة. ويعلن له في الوقت نفسه أنه ينوي دعوة أندريه إلى الإقامة في بيته. لكن صان - لو ينقل إليه الجواب السلبي لألييرتين، السعيدة بأن وجدت حريتها. ويتخلى السارد عن كل كبرياء، فيبحث بريقة إلى ألييرتين يتوسل فيها إليها أن تعود بأية شروط. وفي الوقت نفسه، يتلقى بريقة من السيدقا بونتان، تعلن فيها له عن الموت الطارئ لألييرتين، التي يلقيها حصانها على شجرة في أثناء نزله.

وبما أن اندفاع الذكريات الحلوة يتحطم بفكرة أن ألييرتين قد ماتت، فإن مارسيل يعذبه ارتطام التيارات المتضاربة. وظن أن موتا حقيقة يموتها هو نفسه هي الوحيدة القادرة على أن تسليه عن موت ألييرتين. وحينها يتلقى رسالتين لاحقتين من الفتاة الميتة، التي تستمر بذلك في العيش في دخيلائه. وأحيانا، تنبث غيرته القديمة، ولكن فكرة إجرام عشيقته تصير أقل إيلا ما له، بالرغم مما أفشته أندريه. وتكتسي ألييرتين في رواية «بختا...»، وهي سجنية وهاربة وميتة، دورا بدور، أهمية رمزية : فهي ليست سوى الأمة الخرقاء، الخاضعة لنزوات مارسيل، الفتاة المزهرة التي طالما فكر فيها قديما والتي كان

148، 152، 172 (هـ56، 61)، 184، 186-187، 190-191، 193، 210-212، 225 (هـ80)، 251، 253 - 254، 262، 274 (هـ52)]. شخصية في رواية «بختا عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروست\*. من بين «العصابة الصغيرة» المؤلفة من «الفتيات المزهريات» في بالييك، المترائيات على السد، شدد ألييرتين سيمنويه انتباه السارد\* من أول وهلة : إنها سمراء ذات عيين خضراوين، ضاحكتين، وخددين ممتلئين، وتضع على رأسها قبعة سوداء، تدفع دراجتها العادية أمامها وتعبّر بلغة معقدة بألفاظ عامية. وهي ابنة أخي السيدة بونتان. وألييرتين متحركة صغيرة، جسورة نزقة صلبة، ولكنها مفعمة بالمرونة والتأنق البدني، بفضل عاداتها الرياضية. ويلتقي بها السارد ثانية في مُشترَف الرسام إيلستير\*، في بالييك. ومنذ ذلك الحين، ستغير ملاحظتها كلما رآها «مارسيل» ثانية في ظروف مختلفة، إما وهو ينتزه معها على سد بالييك وإما وهو يلحمها ترقص مع أندريه\* في كازينو أنكارفيل، وإما أخيرا وهي تزوره في بيته، في پاريز. ويفكر بعض الوقت في الزواج منها وفي النهاية يدعوها إلى أن تسكن معه، في پاريز، حيث شقة أبويه، الغائبين آنذاك. هكذا تتطور غيرة السارد، الذي جعله بوح أيمي\* شككا على نحو خاص والذي لا يتأخر في اكتشاف أكاذيبها العديدة ولقاءاتها السرية مع فتيات فاسدات. ثم إنها تحولت تماما منذ إقامتها الأولى في بالييك. وبعد عدة مشاهد قطيعة،

الأميرة [112، 120-121، 134].

الأميرة (← ده كيرمانت).

الأم أو ماما (MÈRE, la ou MAMAN) [182-183، 226 (هـ 112)]. لا شك في أن أم السارد\* وجدته\* - اللتين هما من قوة التشابه بحيث أمكن النقاد أن يروا فيهما انشطار شخص واحد ليس غير - أكثر الوجوه جاذبية ونقاء في كل رواية «بحاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروسست\*: إذ يخبرنا المؤلف بأنهما تنتميان إلى عرق كومبري الذي لا يزال سليماً. غير أن حكمة أكثر واقعية تلطف لدى الأم طبيعة الجدة الأشد مثالية. وكلاهما تبدي إعجاباً شديداً برسائل مدام ده سيقيني (ولعل هذه الخاصية التي يركز عليها بروسست أكثر من مجرد تعبير عن ذوق أدبي، لأن المقصود منها أن تجعلنا نخمن طبيعة المودة المتحمسة التي توجد بين هذه الأجيال الثلاثة). ولعل حادثة كومبري الأكثر تأثيراً (بداية رواية «بحاً...») هي حكاية الانتظار الليلي لقبة الأم من طرف «مارسيل» الطفل (السارد)، الذي لا يتمكن من النوم دون أن يكون قد تلقى هذا الزاد. ونرى الأم تمضي ليلة بالقرب من ابنها وتقرأ عليه رواية «فرانسوا لوشامبي» لجورج صالند، الأمر الذي سيظل ذكرى بارزة في حياته. وأيضاً على ذكرى فنان شاي كانت قد أعطته إياه فيما مضى - وهي تبلل فيه قطع خلوى مادلينة - يتأسس انبعاث الماضي، وهو موضوع أساسي لعمل بروسست الأدبي. - م.

يجب أن ينظر إليها وهي نائمة، وهي شبيهة في نومها بنيتة ماء؛ وهي أيضاً، في تكثفها في تجسد واحد، الجسد الغامض لوجود مارسيل المزدوج. ألا يقول إن ألبرتين كانت تمثل له البندقية الثانية، البندقية المزيفة التي كانت تحرمه من البندقية الحقيقية؟ ذلك لأن ألبرتين، كانت القلب، الحياة المتابعة، حياة مكسوة بال رغبات المتناوبة، الهاربة، المؤقتة... حتى أن ألبرتين النائمة وشبه الميتة كانت توحى له بقدره وأنه كان يستطيع أن يتبين فيها «رمزا لموته وحيه»، إن ألبرتين - وهي ظل مغير للبندقية الخفية المجهولة - هي الصداقة، ولكنها أيضاً «السر وراء النظرة الحزينة»، إنها الشهوة، إنها اسم الرغبة بالذات، إنها ميلوزين وإنها أيضاً أورهديس المختفية. - م.

ألبرتينات (Les ALBERTINES) [174-148].

ألورثي (ALWORTHY) [272 (هـ 22)].

ألكينوس (ALCINOS) [244].

أمين المحفوظات (L'ARCHIVISTE) (← سانييت).

الأمير (LE PRINCE) [223 (هـ 53)، 250].

الأمير (← ده كيرمانت).

الأمير (← ده فافنايم).

الوشاية بأوكاف\* وأسترته. ومع ذلك سيتجهي بها المطاف إلى الزواج من أوكاف هذا نفسه الذي، عندما كانت تظنه يحتقرها، كان قد أثار فيها مشاعر الحقد وسوء النية. وفيما بعد، اكتشف للسارد عن العلاقات التي كانت لها مع ألبيرتين وسيتجهي بها المطاف إلى أن تصير، في كتاب «الزمن المستعاد»، خير صديقة لـ «لجيبيرت\* ده مان - لو. - م.

أنسيلمو (ANSELMO) [110].

إسماعيل (ISHMAEL) [199، 255]. شخصية وسارد في رواية «مولي ديك\*» (1851) للكاتب الأمريكي هرمان ملفل\* (1819-1891). وهذا الاسم المستعار من «العهد القديم»، يشير إلى قصة هاجر، التي طردها إبراهيم\* إلى الصحراء، وابنها إسماعيل؛ وإسماعيل في هذه الرواية مطرود، لا يقرر أبوي، وإنما يهيجانه المهيم ضد العالم المسيحي. وبالرغم من أنه فقير، فإن له أصولاً «أرستقراطية»، يروق لمملقل أن يتخيلها لأبطاله وله هو نفسه؛ غير أن هذه الأصول تبقى غير محدّدة باستثناء إشارة إلى زوجة الأب لا إلى الأم. يقول «إن أرواحنا هي مثل أولئك الأيتام الذين تموت أمهاتهم أثناء الوضع». يستشعر ظمناً للتأمل الذي لا يمكن أن تُشبعه سوى مياه المحيط الشاسعة «صور طيف الوجود غير المدرك» و «رغبة أبدية في الأشياء البعيدة» - وهذه الحاجة نفسها إلى الذهاب خارج العالم الغربي أو فيما وراءه تسبق الحركة الرمزية التي

أم أربعة وأربعين (MILLE-PATTES) [131].

أندريه (ANDRÉE) [66، 68، 85 (39)، 211]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع\*» لـ مارسيل بروست\*. ربما كانت أندريه أحب «الفتيات المزهريات» إلى قلب السارد، بعد ألبيرتين\* سيمونية؛ وتبدو «أندريه قاسية القلب»، «العظيمة»، يكرّ «العصابة الصغيرة»، الفتاة اليقظة التي تقفز على الصرير في السابق، تبدو ذات طبيعة أشد تعقيداً، حتى أنه من الصعب التمييز في طبيعتها بين جانب الشر وجانب الطيبة. ولعلها كانت أفضل رفيقة لـ ألبيرتين، وربما أيضاً شيئاً أكثر من ذلك... ولم يتأخر مارسيل، الذي رآهما ترقصان معاً في كافينو دانكارفيل، عن الشك في طبيعة العلاقة التي تربط بينهما. ومع ذلك، كان قد وثق مدة طويلة في أندريه بل كلفها بمصاحبة ألبيرتين، على أمل أن تخبره بالأماكن التي كانت ألبيرتين تترادها. وكان يأمل أيضاً أن يحصل من ألبيرتين على كل ما كان يرغب فيه من عشيقته. وفي بالييك، كانت أندريه تتعلق بالسارد، ولكن لم يعلم بذلك إلا فيما بعد. ولو علم بذلك، لربما اختار أن يحبها هي بدلاً من ألبيرتين... لكن عيوب أندريه كانت تتجلى مع مرور السنين؛ فقد كان لديها نوع من القلق الخشن والغيرة، وأدنى مظاهر السعادة الذي كان لديه، لو لم تحدّثه هي، كان يخلف لديه انطباعاً مزعجاً. وعلاوة على ذلك، فإنها لم تكن تتحرّج من

ينقذه تابوت كويكيك الذي تمسك به، عند انفصاله عن حطام السفينة، إلى أن تمّ التقاطه. فالشيء الذي أمكن أن يكون قبر متوحش نبيل يصير ملجأً منفيّ. ومنذ بداية الرحلة تُحوّل الدور الفاعل لإسماعيل إلى دور ملاحظ موجود في كل مكان يُعلّق على الأحداث بتعاطف، مثلما تُعلّق جوقة يونانية على مأساة البطل. ويشارك في مطاردة مولي ذلك بصفته مُمثّلاً للمؤلف وناطقاً باسمه. يدخل بكيفية وهمية في الرؤية القيامية للصياد، ويظل مع ذلك متفرجاً بما فيه الكفاية ليستطيع وصفها كشيء مرئي ومحسوس، ولكنه غير مفهوم تماماً. - أ.

أبولون (APOLON) [48، 180].

أريان (ARIANE) [244].

أريتي (ARETE) [244].

أرمانس (ARMANCE) [199].

إتيان (← لانتيني).

ب -

بازان (BASIN) [135، 196، 216].

البارون (← شارلوس).

بويون، الدوق ده (BOUILLON, Duc de)

[67].

سيقوم بها كوكان. وكل هذا يدفع إسماعيل، الذي لا يزال شاباً، نحو الملاحة التجارية. فمخر «البحار المحظورة» كما غرما ملقل، ونزل على «السواحل المتوحشة» مثله؛ وحين عاد إلى بيت أجداده - «الصحراء الأمريكية الكبرى» - اشتغل لمدة قصيرة مُعلماً في القرية. لكن، عندما أحس بالضنى وانقلب على هذا العالم المتحضر «مكسور القلب»، مهبط الجناح» كأى رجل يشعر معنويًا بالنفي، يعود إلى البحر من جديد؛ وهذه المرة على ظهر سفينة «بيكود»، سفينة صيد الحوت التي يقودها القبطان آحاب. إن دور إسماعيل بما هو شخصية درامية فاعلة يتهي قبل إقلاع السفينة. وتشكل حكاية إسماعيل، المنجزة بنبذة مَحَبَّة متضايقة لا يصونها المؤلف، تشكل تمهيداً لمأساة آحاب ومقدمة للموضوعات الأكثر أهمية. والمنفى من العالم المسيحي يُخلّصه من حقه على الإنسانية كويكيك المتبعد هو نفسه من جزيرة في المحيط الهادي يقطنها متوحشون؛ إن الأبيض، الذي يكشف لدى هذا الإنسان غير الأبيض الحقيقة الإنسانية «الجوهرية» التي يَجْنَحُها البيض، يربط معه صِلَات ذات حميمية روحية ومادية يمكن أن نقول إنها سيحاقية لو أنها لم تُقدّم لنا بأنها سابقة لكل معرفة بالإثارة الجنسية المتحضرة - البدائية؛ إن علاقات إسماعيل وكويكيك تمثل تقريباً المظهر نفسه الذي تمثله علاقات آحاب بخادمه الأسود الصغير بيب ولكن ضمن مستوى آخر. وكأ أن ما يتبقى من إنسانية في آحاب يجنيه بيب وينقذه، كذلك فإن إسماعيل، الوحيد الذي تَبَقَى من «بيكود»،



بوند، جيمس (BOND, James) [204].

بونتان، آل (BONTEMPS, les) [83]،  
[191].

بونتان، السيدة (BONTEMPS, Madame)  
[83].

بوسرفوي، السيد ده (BEAUSERFEUIL, Monsieur de)  
[136].

بوفاري، إيما (BOVARY, Emma) [60-61، 132، 201]. بطلة رواية كوستاف فلوير\* التي تحمل اسمها. وهي بنت رؤو، مزارع بيوتو، تربت في روان، بدير إيرغون؛ إنها شخصية حاملة تقرأ روايات وتنتشي حُفَيَّة. عندما تتزوج من شارل بوفاري\*، ضابط الصحة، تسكن بتوست فيصيبها السأم سريعاً. ومع ذلك تقطع دعوة إلى قصر فويسار رتبة حياتها؛ لكن هذا المنفذ إلى عالم كانت تجهل ترفه وإغراءاته لم يكن له من أثر آخر غير تغييرها من كفاف وضعها وتقصير زوجها الذي ليس له من ميزة أخرى غير ميزتي الطيبة الطبيعية والحب الذي يُكُنُّه لها. ولا تُعير أي انتباه لما يعتلج في نفسها، لكآبتها التي تصير مرضية. وتحبل إيما. ويقرر شارل أن يغادر توست ويستقر بيونفيل - لاي، أملاً في أن يُسَعِّفها تغير الوسط في استرداد صحتها. لكن هذه الضاحية لا تختلف عن توست في شيء من حيث قلة النشاط بها، ولا يكفي الوجهاء - ولاسيما الصيدلي أومي\* الذي تقربه مهنته

من الطبيب - لتسليتها، البتة، ولا بداية حب بريء ينعقد بينها وبين الشاب ليون دو پوي، كاتب المؤثق العدل. وفي ماي 1841، تلد بنتاً، هي بيرت. وتتفاقم الهموم، ويقُل الزبناء، ويعرض لورو، مرابي الضاحية، خدماته مخفياً عملياته المريبة تحت تجارة السلع المستحدثة. وتحب إيما الشاب ليون، ولا تجرؤ على إطلاعه على ذلك، وتلتزم بمساعدة الدّين؛ ويبدو الخوري بورنيزيان أغلظ من أن يشكّد عزمها. أما ليون، اليائس، فيغادر يونفيل إلى باريس لتتمة دراسته في الحقوق. وبعد سفره، تُصاب إيما بالسقم وتزداد نشوة عند قراءة الروايات. وذات يوم، يرافق رودلف بولاهجي - سيد قصر لاهوشيت - خادمه إلى بيت الطبيب، فيشاهد إيما، وبعد ذلك بأيام، يستدرجها - خلال الخطاب الرسمية الملقاة في حفلة جمعية المزارعين - إلى أن تبوح له بحبها. وبعد ذلك، يرى أنه من الأفضل أن يتوارى عنها حتى يشوقها إليه، فلا يظهر ثانية إلا بعد ستة أسابيع، ويقترح على الطبيب أن يخرج مع إيما على جواد تسلية لها : الأمر الذي يوافق عليه الساذج بحماس، وعند العودة من النزهة الأولى، يكون رودلف عشيق إيما. إنه تفجر أحاسيس أقلق رودلف : فقد ودّت لو تهرب معه. وتنظن أنها أقتعته عندما حصلت منه على وعد. لكنّها تتلقّى رسالة يُخبرها فيها بأنه لا يريد أن يسبّب تعاستها، وبأنه راحل. وتكاد تموت، وتسقط طريحة الفراش، ثم تتأمل للشفاء، ولكنها تظل واهنة العزيمة. وذات مساء يصطحبها شارل إلى مسرح روان.

لـسـكـوتـسـتـافـ فـلـويـر\* . وهـذه الشـخصـية ضابط في الصـحة، مزـداد في رـوان عام 1812 ؛ يـدرّس في تـلك المـدينة ويقيم في تـوست عام 1836، ويتزوج أول الأمر من أرملة أكبر منه سناً ويفقدها بعد عشرين شهراً من زواجهما. وفي أثناء ذلك، يعالج مزارعاً، اسمه رُوو، من كسر في ساقه فيبيته بسرعة. ويغرم بـإيما رُوو، بنت المزارع، ويتزوج بها في ربيع 1838. ومنذ ذلك اليوم، والأحداث التي تشغل ضابط الصحة يكاد يُحدّثها كلّها سلوك زوجته. فهذه الأخيرة، بحكم غطرستها، ليست غريبة عن قرار بوفاري : فهو يجري عملية لـهـيـوليت، صبي اصطبل نُزل ليون دور، الذي تديره مدام لفرانسوا. ويصاب هيوليت بتشوه في قدمه. إن أومي يدفع بوفاري إلى إجراء تلك العملية بل ويبحث إلى صحيفة «مشعل روان» التي هو مراسلها بنبل عن عملية الطبيب الممارس الجراحية الجريفة. ومن سوء الحظ أن عواقبها كانت وخيمة : فالأكل يجبر الدكتور كانيقي، الذي يُدعى للاستشارة، على بترها. أما مدام بوفاري - المؤهلة لأن تنظر بتسامح إلى زوج كان سيبدو أكثر مهارة -، فإنها تزداد تحولاً عن أرعن تعتبر رجلاً عادم الأهمية أكثر من أي وقت مضى. ويستسلم، ومع ذلك تبدو له الحياة عذبة بموارها. وبعد انتحار إيما بثمانية عشر شهراً، يموت هو نفسه وقد انهار وقفد كلّ مبرر للحياة. - م.

ويصادفان فيه ليون دو بوي. وكان هذا الأخير قد اكتسب بعض التجربة في أثناء غيابه بباريز، فيحتال لأن يقرّر الطبيب أن يترك إيماً يوماً آخر بسرّوان، مؤملاً أن يستفيد منه. وبالفعل، يلتقي، في اليوم التالي، بالمرأة الشابة لزيارة الكاتدرائية، ويستقل معها عربة الفيكس عند خروجهما من الكنيسة، وتلوم التزهة ست ساعات كانت فيها الستائر مسدّلة. ثم تأتي كلّ أسبوع إلى المدينة بذريعة تلقي دروس في آلة البيان لتلتقي بعشيقها. وتصبح حاجتها إلى المال ماسة ؛ فتتكرّر زياراتها لـلـوـرو، المراهي. ويفوض لها زوجها أمرها، ولكنها تتعدّى الحدود، وتنضب كلّ مصادرها ؛ وذات يوم، تعود من روان فتقرأ إعلاناً بالمصادرة ملصقاً على باب بيتها. وتملكها الجزع، فتعدو إلى بيت رودلف الذي يخبرها بالآ مال لديه ؛ وتذهب عند موثق العقود الذي قبل إنقاذها. ولكنه يضع لذلك شرطاً قاسياً يجعلها ترفض رفضاً ناقماً. وعندئذ، تمضي إلى صبي أومي الذي تحصل منه على مادة الزرنيخ دون أن يعلم هذا الأخير، وتبتلع قبضة منه دفعة واحدة، وتعود إلى بيتها تموت بعد احتضار فظيع يحضره إلى جانب شارل بوفاري، الدكتور كانيقي ده نوشاتيل، والأستاذ لاريشير، من روان، الذين دعوا بعد فوات الأوان، وهم لا يملكون لها نفعا. - م.

بوفاري، مدام (← بوفاري، إيما).

البطل (بطل رواية «بختا...») (← السارد أو أنا أو مارسيل) [236].

بوفاري، شارل (BOVARY, Charles) [60]،  
[201]. شخصية في رواية «مدام بوفاري»\*

في آن واحد للأهواء البشرية وهشاشة الروح المهتدة دوماً بتمرد الرغبات. وفي مقابل بالتأزار كلايس، الذي ينتهي به المطاف، في رواية «البحث المطلق»\* (1834)، وقد ملكه الحب الشيطاني للمعرفة والسيطرة على الأشياء، ينتهي به المطاف إلى فقدان كل إنسانية وينشر التعاسة من حوله، يقبل بيانشون، الملاحظ الثاقب الواقعي، المقتنع شديد الاقتناع بالحدود الصّارمة التي تفرض نفسها على مَثَلنا الأعلى، يَقْبَل - بـ«فكر مَرِج» وهذوء متساع - يؤس البشر وضعفهم. فهو نفسه كان قد اجتاز جميع محن الطالب الفقير قبل أن يصبح عالماً كبيراً مشهوراً في ميدان الطب. وقد ظل طاهراً، نزيهاً، جديراً بالانتفاء إلى نادي الكتاب والعلماء... الذي كان أحد أعضائه. ولعل خصصته البارزة هي تغانيه الذي لا ينضب، وهو تغان يحترق الثروة والإطناط. وكما أن بيانشون شاهد واضح، فإنه أيضاً المؤتمن على الأسرار والمؤاسي. وهو يسيطر باللفظ والعقل، ويفرض الاحترام كقديس علماني، ولكنه قديس بلا احتشام زائف ولا تشدد ضيق، مع أن حياته الخاصة فوق كل شبهة. ولو كان لا يبد من مؤاخذته، لأخذ عليه أنه يكاد يكون مفرط الكمال، وأنه كذلك باستمرار، الأمر الذي يضفي عليه مظهراً رمزياً أكثر منه مظهراً روائياً حقاً. - م.

بيركوط (BERGOTTE) [61، 75، 89، 98 (هـ110)، 133، 144، 153، 172 (هـ56)، 215، 252، 261، 266]. شخصية من شخصيات رواية

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256].

بيكسيو، جان - جاك (BIXIOU, Jean-) (Jacques) [268، 227].

بيني (BENJI) [188].

بيروتو، جاك (BIROTTEAU, Jacques) [110].

بيروتو، سيزار (BIROTTEAU, César) [74، 59].

بيروتو، فرانسوا (BIROTTEAU, François) [110].

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256]. شخصية في مطولة «الملهة البشرية»\* (1830-1848) لأولويه ده بلزاك، ترد أساساً في رواية «الأب كوريو»\* (1833) وفي رواية «الأوهام المفقودة»\* (1837-1843). ليس بيانشون الشخصية المركزية في أي رواية، ومع ذلك فإنه من أكثر الوجوه ألفة في العالم الجلزاكسي: فهو طبيب كبير وتلميذ لدهيلان، بطل رواية «قداس الملحد» (1836)، ويسدي خدماته لزبائن شديدتي التنوع ويقدم علاجات لافتة للنظر. وبما أنه رجل علم عميري، فإنه خبير بالنفوس أيضاً: فمعرفة بالدوافع العضوية للحياة المعنوية تمنحه نظرة متتورة ومتساعة

أخرى، في معرض هولندي، «la Vue de Delft» لـ «دلف» لـ «دلف» وهي لوحة يعدها حباً وتحدث عنها ناقد فني منذ حين. وبينما ينظر بيروكوط إلى «شقة جدار صغيرة صفراء تحت إفريز»، يُصاب بدوار ويموت. «هل هو موت إلى الأبد؟ من يستطيع قول ذلك؟»، هتف يروست في إحدى أشهر صفحاته بحق. - م.

بيروما، لا - (BERMA, la) [133، 215، 252]. لقد اعتاد سارد رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* أن يسمع عن الممثلة الكبيرة، لايرما، التي يستحضر مارسيل يروست عبقرتها وهو يستلهم على الأرجح سارة برنارت وده ويجان وربما السيدة بارتي. وبما أنه كان يسمعها، وهو طفل صغير، تمثل في الصباح مشهدين من مسرحية «فيلدورا»، فإنه لا يخفي الحيرة التي مُني بها. فيشتري صورتها وعندما سيرها لاحقاً في دور فيلدورا، سيفهم - أحسن من ذي قبل - سرّ قنّها، بالرغم من تقدّم الفنانة في السنّ. إن موهبة لايرما التي أفلتت منه عندما كان يسعى بالأمس في إدراك جوهرها، صارت الآن تفرض نفسها على إعجابه، لأن لعبتها كانت من الشفافية والامتلاء بما كانت تؤدّيه بحيث لم تعد «سوى نافذة مشرعة على رابعة كانت الروائع». وفي صوّتها المروّض، كان قَصْدُ ملموس قد «تغيّر في شكل رنة ذات صفاء غريب مناسب فاتر». إن الصوت والمواقف والإيماءات والحُجب كانت أشبه بثوب مُنْعَش يُسَلِّمُ الروح التي تشبّه بها. في كتاب «الزمن المستعاد» (1927)، نرى

«بحثاً عن الزمن الضائع»\* لـ «مارسيل يروست»، وهي رواية يُعجّب به سوان ويلوخ\* والسارد\*، الذي يتخيله أولاً من خلال الكتب، وخصوصاً من خلال مقاله في راسين، قبل أن يلتقي به في بيت آل سوان. وحينها يفاجأ بمظهر الكاتب، بأنفه الملوّب وعثونه، وكذا بطريقة اختياره الكلمات ونطقه إياها. ونرى بيروكوط منجذباً إلى حلقة آل فيردوران\*، قبل أن يتبلور حوله صالون السيدة سوان (- أوديت\* ده كريسسي). إنه تعجب به أيضاً الدوقة ده كيرمانت\*. ومن سوء الحظ أن هذا الكاتب العظيم ينم، في حياته الشخصية، عن أكثر من ضعف. ومع ذلك، فإنه كريم مع النساء، والفتيات، اللاتي يستغرين لكثرة ما ينالهنّ منه مقابل قلة ما يمنحهنّ إيّاه. كان يعرف كيف لا يقدر أبداً أن ينتج فعلاً إلا عندما يكون محبباً. ومع أنه صار مريضاً جداً، فإنه يزور السارد في أثناء مرض جدته\*. وبالتدرّج، يعيش حبيسَ بيته، مغطى كله بالشالات والمعاطف. ويعاني من حالات الأرق والكوابيس المرعبة. وإذ يئأس من استشارة الأطباء، يسرف في استعمال مختلف المخدّرات. وإذا لم يحب العالم قط إلا يوماً واحداً، فإنه يحتقره اليوم، كسائر الأيام، على طريقته التي أتبعها دائماً من قبل، وهو يحتقره لا لأنه لا يستطيع الحصول على ما يريد، بل لأنه حصل عليه. ثم إن أعماله الأدبية الرائعة لم تعد تعجب أحداً. فقد كان يُفضّل عليه مؤلفون من ذوي المزاعم المجتمعية. وذات يوم ينهض بيروكوط، وهو يتألم من مرض تَبَوَّلَنِ الدم، ليشاهد مرة

الكتاب. بل صار «مونولوج مولي» هذا، في الأدب الأنكلو - سكسوني، قطعةً منتخباتٍ كلاسيّةٍ، وهو في ذلك أشبه ما يكون، مثلاً، بمونولوج آغا ليڤيا بليزابل في رواية «سهرة فينيكان». فإليه خصوصاً تعود شهرة الهُجر الذي جعل الرقابة الانكليزية والأمريكية تحظر رواية «عوليس». فمن طريق إثارة تداعيات امرأة نائمة أيقظها دخول زوجها المباحث في وقت متأخر من الليل يوضع الفصل كلّ تحت تأثير الهاجس الجنسي، ويستعرض أمامنا ألف صورة داعرة كثيراً أو قليلاً تعيد تصوير الماضي على أنه رغبات هذه السدبلنسية ذات الخمس وثلاثين سنة، والتي ترمز في الوقت نفسه إلى كاليسو وبينيلوب وكايا، إلهة الأرض. وماريون ابنة نقيب بريطاني في موقع عسكري في جبل طارق، هو النقيب بويان كوير تويدي، ولذلك قضت شبابها في إسبانيا حيث عرفت في وقت مبكر جداً مغامرات غرامية شتى. وكانت إحدى هذه المغامرات مع ضابط بحري، هو النقيب مولقي، الذي مازالت ذكره تطاردها. وعند عودتها إلى دبلن، في إيرلندا، احترفت الغناء حيث لم تُكسبها مواهبها الضعيفة نجاحاً تُحسّد عليه، حتى أنها لم تعد تظهر إلا في جولات أو في مناسبات ثانوية جداً. وفي حفلة مسائية في تيونيير، التقت باليهودي ليوبولد بلوم الذي ضربت له موعداً. وبعد بضعة أيام، خلال نزهة في هوث، الربوة المزهرة في نواحي دبلن، تركته يداعبها بين نباتات العصل وقيلت أن تصبح زوجة الشخصية: «قلت لنفسني بعد كل حساب

لايبرما وقد شاخت وأصابها مرض قاتل، ومع ذلك تعود إلى التمثيل لتلبية حاجيات ابنتها الكمالية، وهي تعلم أنها تختصر بذلك أيامها وتزيد في معانياتها. وقيل موتها، تقدّم لجة، في اليوم نفسه الذي كانت راحيل\* - وهي ممثلة مسافرة لذوق العصر ولا موهبة لها - ستشهد أشعاراً في الحفلة الصباحية للأميرة ده كيرمانت، أي السيدة فيردوران\* التي صارت زوجة الأمير الثانية. وبالطبع، فقد ذهب المجتمع الراقي إلى بيت آل كيرمانت وهجر صالون لايبرما، التي يصف لنا بروس «راحتها الجنائزية»، حيث تبدو الممثلة العجوز، والموت على محياها وهي وحيدة تقريباً على مائدتها الخزينة تأكل «بطء علني حلويات ممنوعة عليها، وهي تبدو بمظهر الخضوع لشعائر مأتمية». - ويصف لنا بروس أيضاً بنت لايبرما وصهرها، اللذين يستغلان الممثلة العجوز أستغلالاً يندى له الجبين ويبلغ بهما العقوق أن يلجأ إلى راحيل ويجعلها تحضر حفلة الأميرة ده كيرمانت المسائية دون دعوة من أصحاب الشأن. - م.

بيش، السيد (← إيلستين).

بلوم، ماريون (BLOOM, Marion) [188]، 220 (هـ 18). بطلّة رواية «عوليس»\* (1922) لسجيمس جويس\*. اسمها بالولادة ماريون تويدي، وهي زوجة ليوبولد بلوم، بطل الكتاب؛ وهي أشهر بلقب مولي، الذي يرتبط به المونولوج الداخلي الضخم المؤلف من أربعين ألف كلمة والذي يحتم هذا

15، الذي يحدث في معنى يُكوّن فيه الحلم والسكر وأستيم الساعة (منتصف الليل) مناجاً سحرياً للمأساة - الملهة، سيحضر خيالاً مشهد تعاسته. وبما أن هارون حاضرة إذن فكرة ثانية في ذهن البطل، فإنها لن تعاود الظهور قلباً وقالباً إلا في نهاية القصة، عندما يعود ليوبولد، الذي كل من رحلاته، إلى سرير الزوجية. عندها - وقد عجزت عن النوم - ستجري مناجاة النفس التي لا تنتهي.

وبما أن مولي صورة للأنتوي الأبدى حسب جوهس، فإنها لا تختزل مع ذلك في الشبق الخالص، وهي، كزوجها ليو، تغذي طموحات مبهم - كأن تنبأ، مثلاً، بأنها صارت موجهة الشاعر الشاب ديدالوس؛ وهي متطورة (فهي، في كل صباح، تستطلع الغيب)، وفضولية (فمونولوجها لا ينسج إلا من الأقاويل)، ومبتذلة (فهي لا ترى إلا الجانب المادي، العملي، الفوري للأوضاع)؛ وباختصار، إنها تمثل نمط البرجوازية - الصغيرة، ولعله كان لابد من فكاهة جوهس وخياله كليهما ليمنحها رمزية سيجدها الآخرون مبالغاً فيها. ذلك لأنها، فيما وراء خصائصها المميزة، يلزمها أن ترمز، حسب اعتراف الروائي بالذات، إلى الأرض الأثوية، الخصوبة الأبدية، الديمومة الكونية التي تتلاشى فيها العصور والمجتمعات والكائنات؛ ومن المعبر أنها تنفوه بأخر الكلمات، وآخر تأكيد لهذا الكتاب الغريب، الذي يوسّع هكذا موضوعه ليتسع لأبعاد كونية. ومع أن مولي تشي بسأكا ليقيها بليزابل، التي سبقت الإشارة إليها، فإنها تنتمي كذلك إلى عدة

لا فرق بينه وبين غيره». وحتى يستطيع بلوم، الذي كان قد كفر باليهودية لصالح البروتستانتية، أن يتزوج بها، فإنه عمّد كاثوليكياً، عام 1888. وبعد ذلك بسنة واحدة، أنجبت مولي بنتاً، إسمها ميليسنت. وإذا تعاني بعد ذلك كفاية من وفاة طفلها الثاني، رودفي الصغير، وتنفر من حمل زوجها، فقد بدأت الحسنة تعقد كل أنواع علاقات الزنى مع أصدقاء ليوبولد. ويرى هذا الأخير أن قائمة عشاقها ترتفع إلى خمسة وعشرين عاشقاً؛ ولكنها تتضمن عاشقاً هم من الغربة (قسين، عمدة مدينة لندن، عضو من المجلس التشريعي، طبيب نسائي، إلخ). بحيث يُستَح بالظن أنها مبالغ فيها. ثم إنه لابد من القول إن السيد بلوم قد وقف كل علاقة جسدية مع زوجته منذ ست سنوات (تلك السنوات العشر التي سيمضيها عوليس «على الأمواج المرة»). وفي 16 يونيو 1904 هذا، الذي تجري فيه أحداث رواية «عوليس»، تحصى مولي عاشقين يقيّن تام، وهما: العرضي، المُعْتَمِد الصدّاح بَارْلُو دَارْسي، والمواظب، المدير الفني ديتش بوهلان. ومنذ الصباح نراها تخفي رسالة تلقتها لتوها من زير النساء هذا، ضاربة له موعداً على الساعة الخامسة في بيتها. ثم تخفي من مسرح الأحداث حتى المساء، ولكن حضورها لا يني يستشعر في هواجس زوجها ومونولوجاته. هكذا، مرة أخرى، يستحضر ليوبولد الخائنة بين أحضان المغوي، في حوالي الخامسة مساءً، متبّعاً غريمه في فكره. وهكذا، أخيراً، سيحصر المخلوع المسكين، في أثناء الفصل

كفاية في عالم بلزك وخاصة في أوساط الصحافة، والذي يفسد أجمل مواهب الذكاء بضعف شخصيته ولعدم مساندته بفكرة راقية عن ميوله. فبلونديه، المتقد نباهة، واخشي جانبه بسبب سخرياته، ولكن الكسول والذي تنقصه المواظبة، ليس سوى خطيب، عاجز عن منع قلمه عن يطلبه منه. إذ الصحافة في نظره إن هي إلا تخلق الجمهور، وليس لتثويره، والصحفي إن هو إلا تاجر كلمات منمقة، ولكنها فارغة المحتوى؛ - وهكذا سيقوم بلونديه بتعليم لوسيان ده زيمري\* وهو يبين له كيف يمكن كتابة ثلاثة مقالات متناقضة ولكنها آسرة أيضاً عن الموضوع الواحد. وهذا الناصح الكليبي ليس مع ذلك رجلاً لثيماً، وهو يسيء إدارة أعماله فعلاً؛ فهو لم يخلص لبدائياته اللامعة، وسيعيش خاملاً مكتفياً بما تيسر لديه وسيتهي به المطاف إلى أن يجد نفسه على حافة الانتحار، وقد اضطر، بعد سنة 1830، إلى الاكتفاء بمنصب الوالي. وهو، مع لوسطو ولاتان، يمثل خير تمثيل هذه البوهيمية الأدبية التي يتعارض معها نادي دارتيز\* الوقور. وباختصار، إنه - كما يقول بلزك - «رجل فتاة»، جذاب ومثبط للهمة، يستطيع في الوقت نفسه أن يكون طيباً وخوئناً بالنزوة، أحد أولئك الرجال الذين يمكن أن نحبهم ولكننا لا نستطيع تقديرهم. - م.

بلوخ، ألبير (BLOCH, Albert) [53]،  
67، 86، 116، 154، 196]، وفيما

أشخاص واقعيين آتخذهم جيمس جويس نماذج كثيراً أو قليلاً، وذلك بدءاً من السيدة جويس نفسها، نورا، التي كان أول حبيب لها هو النقيب مولفي هذا، والتي ستجيب «نعم» هي أيضاً للكاتب في حداثق هوث المزهرة. وساهمت امرأة اسمها السيدة سانطوس، المشهورة بعلاقاتها غير الزوجية، وزوجة فاكهاني أقام معه جويس علاقات لبعض الوقت، ساهمت في الصورة الشخصية للزانية. ومنحت فتاة اسمها الأنسة ديولون، وهي إسبانية الأصل وصديقة لآل جويس في دبلن، منحت أيضاً بعض الملامح لهذا التأليف، إلخ. ومن هذه التركيبة سنبقي خصوصاً على الحيوية المدهشة التي استطاع المؤلف أن يمنحها لمخلوقه. ولعله من باب التقابل وحده أن احتلت مولي بلوم مكانة في رواق البطلات الأوربيات، اللاتي يؤلفن صورة المرأة العميقة المعقدة النزوية من بينيلوپ إلى الأميرة ده كليغ، ومن ديردر إلى مركريت، ومن إيزولدة\* إلى مدام بوفاري\* - م.

بلونديه، إميل (BLONDET, Emile) [268]. شخصية من شخصيات مطوّلة «المهابة البشرية»\* لأولوريه ده بلزك، ترد أساساً في رواية «الأوهام المفقودة»\* (1837-1843) وفي رواية «الفلاحون» (1844). ابن شرعي للقاضي بلونديه، متحدر في الواقع من علاقة أمه بوالى المدينة، ويدين لرعاية أبيه الحقيقي بالقيام ببدايات لامعة في الصحافة. يقدم بلونديه المتغير الأكثر عاطفية لهذا النمط من الرجال، الشائع

ويلاحظ بروس، الذي يصف لنا أسرة بلوخ في باليك، على الشاطي، يلاحظ أنه إذا أمكن الأسر اليهودية للبرجوازية الصغيرة أن يكون لها نقائص مزعجة معينة، فإننا نجد فيها أيضاً فضائل نادرة بما فيه الكفاية. ثم إن بلوخ، المؤلف المسرحي الذي ذاع صيته، والذي هو قيد الشيخوخة، ينال امتيازاً عظيماً خلال حرب سنة 1914. ويتبدى دوراً شوفينياً أو معادياً للروح العسكرية بحسبها هو معنى أو يظن بأنه «صالح» للخدمة. وبعد وفاة أبيه، يتخذ حبه النبوي شكل عبادة حقيقية. ولا يتعرفه السارد إلا بصعوبة، عندما يلتقي به ثانية، بعد سنين كثيرة، وقد اتخذ اسم جاك دي روزني، وتبنى أناقة إنكليزية غير فيها حتى وجهه؛ فخلف نظارة أحادية الزجاج، كانت ملامحه قد صارت متعالية وجافية ومريجة. - م.

بريوطي - كونصالفي، هانيبال، المركز ده (BRÉAUTÉ-CONSALVI, Hannibal, marquis de) [196، 215-216]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروس. ظهر أولاً في كتاب «من جهة بيت سوان»\* (1913)، بصفته الكونت ده بريوطي - كونصالفي ويلقبه أصدقائه «بابال». ونراه في بيت السيدة سانت - أوفيرت، حيث يُذهل نظارته الأحادية الزجاجية السارد. ونجده ثانية في حفلة مسائية في بيت الدوقة ده كيرمانت، حيث يحسب السارد أولاً ملحقاً في مقوضة السويد، ثم شخصية شهيرة. ويصف لنا بروس لهجته وطريقته الخاصة في التحية ويُبرز الامتياز الذي يتمتع به في

بعد جاك دي روزني [Jacques du Rozier]. شخصيتان في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروس. بما أن بلوخ ينتمي إلى عائلة باريسية من البرجوازية اليهودية، وبما أنه رفيق للسارد، أكبر منه سناً بعض الكبر، ومعجب ببلوكونت ده ليل وبيركوط\* ومحقر لراسين، فإنه يتصنع في كلامه عن هؤلاء الكتاب؛ وهو يزجج أبوي مارسيل. وبنه سوان\* إلى أنه يشبه محمد الثاني كما رسمه جنتيل بيليني. ومع ذلك، فإن إفشاء لبلوخ هو الذي سيقلب «تصور» مارسيل للعالم... يُدعى بلوخ إلى حفلة استقبال عند المركيزة ده فيلبارتيس\*، فيبين فيها شئ سوء تربية ورعونة. وبالرغم من أنه مرتبط بسان - لو\*، فإنه يحدث السارد عنه بكراهية. بل يتشاجر مؤقتاً مع مارسيل في شأن شارلوس\*، ويؤخذ السارد على نقاجه. غير أنه يبدو وقد أوحى ببعض الاهتمام لشارلوس، الذي سينتهي المطاف بالسارد إلى أن يقدمه له، في إحدى محطات القطار الصغير، في ضوضيير. إن السارد، الذي يزعجه تباهي بلوخ الصاحب، يتذكر على كل حال بأنه عود عينيه وقلبه فيما مضى تناغمات أدبية دقيقة. ومن جهة أخرى، فإننا نرى بلوخ ينقذ موريل\* المدين وهو يُقرضه خمسة آلاف فرنك من عمه نيسيم بيرلار\*، الأمر الذي لا يفيد إلا في تعريضه لكراهية موريل، الذي صار معادياً للسامية في فترة قضية دريفوس. وبلوخ دريفوسي مناضل بالضبط، يجعل سوان والأمير ده كيرمانت\* يوقعان عرائض لصالح بيكار.



كانت النواة الصغيرة غير النواة، والنبوة غير النبوة ؛ وكان إيلستير\* يقوم فيه بهزجات، ويرسم ألبيسة من الورق من أجل الخفلات الراقصة المقتنعة. وإذا كانت لبريشو صداقة مع شارلوس\*، فإن حضور البارون كان يسبب له قلقاً معيناً أكثر فأكثر. لقد كانت دعابات الجامعي الفجة تخلي المكان لشعور قاس : فقد كان يطمئن وهو يستشهد بصفحات لأفلاطون وبأشعار لقرجيليوس. ويدهش السارد لأن يستطيع بريشو، وهو الغبي البليد، بل السوقي، أن ينال إعجاب شارلوس، الذي عادة ما يكون أكثر إلحاحاً ؛ ولكن ذلك الإعجاب نابع من أن بريشو يبدو محبباً إلى نفس شارلوس ويستشهد في الوقت المناسب بنصوص الفلاسفة اليونان والرواة الشرقيين التي تزين بمختارات شعرية غريبة ومثيرة ميول البارون الخاصة. ولن يمنع هذا الجامعي العجوز من أن يصير - بدناة - شريك آل فيردوران في الضربة التي وجهوها للبارون ده شارلوس. وخلال حرب 1914 - 1918، يكتب بريشو مقالات يومية لأجل جريدة «الزمن»، وهي مقالات فيها من الأدعاء والتحذيق الشيء الكثير، ولكنها غنية أيضاً بالتبحر ؛ وقد زادت من شهرته وجرت عليه في الوقت نفسه انتقادات كل من شارلوس والسيدة فيردوران واستهزاءاتهما. (وقد سمته السيدة فيردوران «Chochotte»). ولا شك في أن هذا التطور المتأخر لبريشو قد استوحاه بروسست من المقالات التي ينشرها جوزيف رايناش في جريدة «الفيكارو» خلال الحرب، باسم مستعار هو بوليب. - م.

ضاحية سان جرمان، مع أنه يزعم أنه يكره العالم. ويُحسب بربوطي - كونصالفي علامة، ولكن لديه جانباً ريفياً. وسيصير عاشق أوديت\* سوان. وستقول عنه أوريان، التي كان صديقها، ستقول عنه، بعد وفاته، «إنه كان نفاجاً» ! ولعل نظارة السيد ده بربوطي أحادية الزجاج كان قد استوحاها بروسست من نظارة لوي ده تيرين. - م.

بريشو (BRICHOT) [73، 85، 115، 196، 215، 222 (هـ 37)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروسست\*. أستاذ الأخلاق في جامعة الصوريون (وعالم اشتقاق متحذلق في أوقات فراغه)، ويتمي منذ مدة طويلة إلى «عشيرة آل فيردوران\* الصغيرة». غير أنهم يبدون لا يقدرونه إلا تقديرًا متواضعًا؛ وبالرغم من الإطراءات المبالغ فيها التي يطريه بها السيد فيردوران، فإن السيدة فيردوران لا تتخرج في آتقاده ؛ وبالمقابل، فإنه يهر زملاءه في الصوريون وهو يحذثهم بطريقة مثيرة عن «حفلات فيردوران المسائية». وكانت له فيما مضى علاقة مع غسالة وأجبرته السيدة فيردوران على مقاطعة عشيقته. إلا أنه صار، بعد ذلك بقليل، مغرماً بالسيدة ده كامبرير - لوكرلدان\*، التي تفصله السيدة فيردوران عنها مرة أخرى. وعلى أثر هذه الأحزان، يكاد بريشو يصير أعمى ويدمن المورفين. ويعلم منه السارد\* ما كان عليه صالون آل فيردوران، بشارع مونتايفي، في الفترة التي سيلتقي فيها سوان بأوديت\* ده كريسي : لقد

برنار، السيد نيسيم (BERNARD, Monsicur) [215]. بين كل اليهود الذين يردون في رواية «مختار عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست\*، فإن أكثرهم تميزاً هو لوفانتان المعجوز هذا الذي يسكن أروقة قصر باليك الكبير الشبيهة بأروقة سراي في بغداد، والذي هو دأب البحث عن لادوي شاباً ما. وحياته مزدوجة: فبما أنه عم السيدة بلوخ، وشديد الارتباط بعائلته، فإنه يتمتع بامتياز معين لدى أطفال ابنة أخيه الذين يستهزئون به أحياناً مع ذلك. ويتباهى بكونه على معرفة سابقة بالسيدة ده مارصانت، الأمر الذي كان صحيحاً فعلاً. ويحكى لنا بروست متفكهاً مغامراته العاطفية السيئة من جهة سدوم. - م.

پ -

دهشة پاسپارتو عظيمة، عندما رأى سيده وقد عاد قبل أربع ساعات على غير عادته وأعلن له أنهما سيسافران معاً في الحال للقيام بجولة حول العالم... في ثمانين يوماً. وظن پاسپارتو الأمر مزحة من مزحات فيلياس فوك؛ فلربما توقفت الرحلة في دوغر أو كالي؛ ولربما كان متهاها بانز؛ ولكن ليس أبعد من ذلك! لكن عندما وجد پاسپارتو نفسه مع سيده في بومباي على كل حال، حدث تغير في ذهنه. فما كان منه إلا أن أخذ مرافقة فيلياس فوك مأخذ الجِدِّ، ولكن بهدوء يقل كثيراً عن هدوء الرجل النبيل الذي يرافقه. فكان يعد الأيام المنقضية ويعد، ويلعن الاستراحات والتوقيفات والوقوف (وسيمتحن صبره امتحاناً عسيراً عندما توقف القطار الهاسيفيكي ثلاث ساعات طوال بسبب قطع بقري البيزون المؤلف من عشرة آلاف رأس والذي كان يعبر الطريق). وفي أثناء عاصفة سيتعرض لها الزورق الذي يقل فيلياس فوك، في المحيط الهندي، نرى پاسپارتو الذي يخشى تأخراً جديداً، نراه يتسلق الصواري، ويساعد على كل القُلُوس بخفة قرد، مُدْهِشاً طاقم رجال السفينة. ويفقد سيده في هولك - كولك فيكتشفه هذا الأخير، في أثناء عرض في سيرك بوكوهاما، وقد وُظِفَ في فرقة بهلوانين يابانيين. وهو أخيراً الذي، عند هجوم السيّو على القطار الهاسيفيكي، يوقف القطار أمام محطة حصن كيرلي، الذي تأتي منه تجريدة من الجنود في الوقت المناسب بالضبط لإنقاذ المسافرين. لكن پاسپارتو مشغول بهم آخر؛ فقي عجلة الانطلاق،

پاسپارتو، جان (PASSEPARTOUT, Jean) [203]. عند استحضار شبح فيلياس فوك\*، لا يمكن فصل هذا الأخير عن خادمه، وهو شخصية أخرى مثيرة جداً، تخيلها جول فيرن\* في روايته «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»\* (1873). وجان پاسپارتو هذا، الفرنسي رفيع النسب، هو في الثلاثينات من عمره. إنه ولد شجاع، طلق الحياء، مستدير الرأس. كاد يمتن كل المهنة، وآخرها قرّاش في إنكلترا؛ ولما فقد عمله، مثل بين يدي فيلياس فوك، الذي كان قد طرد خادمه. وتكون الخدمة مريحة تماماً مع فيلياس فوك، الذي وجوده منتظم جداً، والذي لا يسافر، ولا يغيب أبداً. ولم كانت

بيرسبي، الدكتور (PERCEPIED, Docteur) [144].

برادا (PRADA) [222 (هـ 36)].

ج -

جاك القلدي (JACQUES LE FATALISTE) [246، 270 (هـ 4)]. شخصية في رواية «جاك القلدي» \* لنديس ديدرو\*، (وقد نشرت بعد وفاته 1792-1796). في الطريق حيث يتركب هذا الخادم مع سيده، ويتناول قليلاً من كل شيء، من النساء، من الجراح في الركب، من الحرية، من الختمية، من العلاقات الغرامية الصعبة، إلخ، يحمل معه، وهو المحتجج، ألميء قريحة ومفارقات، الغني فلسفة، يحمل معه ذكريات أدبية كثيرة. إنه يشبه إحدى شخصيات الكاتب الفرنسي فرانسوا رابليه؛ ويذكر بسانشو إحدى شخصيات الكاتب الإسباني ثريانتيس في روايته «ضون كيوخوطه» \*، بل ربما يذكر أكثر بالعرف تريم إحدى شخصيات الكاتب البوطاني شيرن في رواية «حياة تريسترام شاندي وآراؤه» \* (1760-1767)، التي كان ديدرو معجباً بها أيما إعجاب. والحق أن جاك هذا، الكثرار المهذار، يصعب معرفته؛ فهو يبدأ في قص غرامياته علينا، ولكن كثيراً من الأحداث العارضة في طريق المسافرين، تُخرجه عن حكايته؛ ونحمل أحياناً على عدم تصديقه، وعلى ألا نعتبره سوى شخصية حكاية مسلية، طائشة، لا تفكر إلا في إضحاكها

ترك الغاز في غرفته موقداً؛ ولما أقر بذلك لسيدته، أجاهبه هذا الأخير في هلوء بأن تكلفه ذلك ستخصم من أجرته. وما كان من الشقي إلا أن أكب خلال هذه الرحلة العجيبة على سلسلة أخرى من الحسابات، مضيقاً كل يوم ثمن أمتار الغاز المكعبة التي تحترق عبثاً وسيبلغ ذلك 1920 ساعة: إن پاسپارتو هو نمط أولئك الخدم النموذجيين، الذين هم كثيرون في عمل جول فيون الأدبي، والذين هم متعلقون بأسيادهم في تقان لا حدود له. وغالباً ما تتعارض شخصيتهم تعارضاً تاماً مع شخصية أسيادهم؛ وهذا هو شأن پاسپارتو حاد الطبع، الذي لا يستطيع أبداً أن يفهم الطبع المادني والسكون الأبدى لفيلياس فوك، خصوصاً عندما توشك الأمور الخفية أن تعرض نجاح رهانه للخطر. - م.

پاري، الكونت ده (PARIS, Comte de) [73].

پارم، الأميرة ده (PARME, la princesse de) [65، 114].

پارسيفال (PARSIFAL) [209، 263].

پوارو، هرکول (POIROT, Hercule) [199]. (← أيضاً كريستي، أكاثا).

پوتبوس، البارونة (PUTBUS, la Baronne) [69].

پيکار (PICQUART) [52].

والشر كلمتين بسيطتين، وينادي بالأنانية واللامبالاة، ولكنه يغضب على الجائرين ويُعرض نفسه للضرب من أجل الدفاع عن فتاة اسمها فانون، يحسبها ابنة مضيفته بينما ليست سوى خادمتها. وبهذا بالذات، يكون جاك هو ديدرو نفسه: فكما عند الفيلسوف، فإن القلب يتخاصم دائماً في نفسه مع الفكر، وتقنعه غريزة لا تُقهر: بالطيبة، بالكرم، بالعاطفة، وتدفعه إلى الاحتجاج على الشر، في حين ينخرط عقله في فلسفة مادية باردة. ولكن ألا يتجاوز بهذا خالقه، أولاً بجسّد - بيعة غريبة - مأساة القرن الثامن عشر، الشكّية الزُبدية، بل آلامه، المفارقة، والمهذبة مع ذلك بثورة الشعور هذه التي سيُجسّدُها خصم ديدرو اللدود، جان - جاك روسو؟ - م.

جان سانتوي (← رواية «جان سانتوي»\*)  
[49، 249، 258-259].

الجلد أو السيد أميدي (Le GRAND-PERE ou Monsieur Amédée) [275 (هـ-70)]. شخصية في رواية «مخاطب عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروس. وأميدي هذا، الذي هو أقل ودّاً وجاذبية من زوجته (← المجلدة)، يبدو نمط الشيخ البرجوازي بالذات الذي يفيض بالأحكام المسبقة، ترجمان «حكمة العائلات» وليس «حكمة الأمم». وهو يعرف بدقة كل ما له صلة ببرجوازية باريس وكومبري، وشجرة أنساب الناس، وأوضاعهم المادية الحقيقية، والأسباب الحقيقية التي جعلتهم يرتبطون

بأحاديثها الغريبة. غير أن لهذا الشخص غريب الأطوار أمثالاً ملأى بالحكمة. فهو يمثل ذاته، ثم يمثل غيره، وهذا الغير لا يبدو سوى ديدرو نفسه بالتأكيد. وليس معنى هذا أن الفيلسوف لم يجعل أي شيء من سيرته الذاتية في غراميات جاك ولا في المغامرات الروائية لسفره. ولكن هذا القلب، وعبقريّة المفاجئ هذه، وهذا الميل إلى المفارقة والافتتان به، وهذا التأثّر في تقنيّة أفكار أصيلة بل خطيرة أحياناً بأقنعة مسلية، هذه كلها سمات خاصة بديدرو ومميّزة له، كما أن فلسفة جاك الساخرة (التي أكسبته لقبه) تعبّر عن بعض الأفكار العزيزة على قلب الموسوعي. إن جاك قدري (ولعلنا نقول بلغة عصرنا الحاضر إنّه حتمي)، أي أنه لا يرى في الحياة غير سلسلة من القوى العمياء التي يتوهم الإنسان أنه يطوعها بينما هو في الحقيقة لا يسعه إلا أن يدعن لها. وهذا الموقف النظري تأتي مغامرات جاك المتتابعة في فوضى لتؤكّده وتثبتته: فالأحداث تبدو فعلاً متروكة للصدفة وتفلت باستمرار من إرادة الشخصيات. ومنذئذ يبدو أن جاك ليس له أن يختار سوى جانب اللاأخلاقية والسهولة، ما دام لا شيء له معنى. غير أن جاك ليس قدرياً حقاً، إنه لا يتمكن من أن يكون كذلك. وهذه - في العمق - هي الأهمية الكبرى لهذه الشخصية. فأفعاله تأتي باستمرار لتكذب نظرياته؛ وهو لا يني يناقض نفسه، ويبيع مبادئه بأرخص الأثمان، شريطة أن يمرّر نفسه بحيل ما؛ وهو لن يفرح لشيء ولن يحزن على شيء، مع أنه في الواقع رجل انفعالي؛ وسيحاول أن يعتبر الخير

226 (112هـ)]. إن جدة مارسيل  
 پروست\* لأمه\* من أبلغ وجوه رواية «بحثاً  
 عن الزمن الضائع»\* أثراً؛ ثم إنها تبدو صورة  
 لأم\* السارد\*. وهي تدعى السيدة  
 أميدي، تبعاً لاسم زوجها، ولكن اسمها  
 بالولادة هو باتيلدا. وتعتبر في وسط كومبري  
 الريف، «حقاء» بعض الحق، وذلك  
 بالنظر إلى الغربة التي تتميز بها في هذه  
 الأسرة الرجوازية. وتشكل مع ابنتها ما يسميه  
 پروست «العرق السليم» في كومبري :  
 فنظرتها هي من الرقة بحيث تبدو وكأنها  
 تداعب من تحبهم. والمؤلف المفضل عندها  
 هو مدام ده سيفيني، التي تحب الاستشهاد  
 بها. وهي تختار هداياها بدقة متناهية : فإذا  
 أهدت منظرًا من كاتدرائية شاور، كان ذلك  
 بناء على لوحة لسكورو، من نقش نقاش  
 جيد. ومع ذلك، يوح لنا سارد رواية «بحثاً  
 عن الزمن الضائع» بأنه يأخذ عنها تفانيها،  
 إلى درجة قد تُفقد كرامتها بسهولة. وبما  
 أنها معجبة بحجورج صالدا، فإنها تعتبر  
 الفضيلة قائمة في الشهامة. وتكرس لأسرتها  
 وخدمتها والتعساء الذين تلقي بهم الصدقة في  
 طريقها، كنوزها من الحب والسخاء. وتخشى  
 على سبطها «نقص الإرادة» الذي ينم عنه؛  
 ومع ذلك كان عليها، كآبتها، أن ترضخ  
 أمام الطاقة التي يفرض بها «مارسيل»  
 المريض رغبته. وهي، فوق هذا كله، تحب  
 العظمة البسيطة سواء في الفس البشري أم في  
 الطبيعة: فهي تنم عن تعلق خاص ببرج  
 أجراس سانت - هيلير. ويحدث لها أن  
 تعبر، في سذاجتها، عن أحكام قد تبدو  
 غريبة لعامة الناس والحق يقال. ذات يوم

بعائلة ما أو يتفصلون عنها، كما أنه يتذوق  
 ذلك بصفته ذواقة حقيقياً. وما إن يصحب  
 سبطه (← السارد) صديقاً جديداً، حتى  
 يخمن إن كان إسرائيلياً، فيأخذ في ترديد  
 لازمة أغنية «اليهودية»\* لهاليقي أو في  
 استظهار بيت من مسرحية «إستير»  
 لرواسين... (والواقع أن الشخصية قد  
 صوّرت، ولو أن پروست لم يكن يهودياً، من  
 جهة السيد ناقي ويل جده الحقيقي لأمه).  
 وكان السيد أميدي فيما مضى أحد أفضل  
 أصدقاء والد سوان\*، الذي عرف قليلاً  
 علاقاته الغرامية المشقة، ولكنه رفض أن  
 يسلم بطلب سوان الذي حمله على الاعتقاد  
 بأن هذا الأخير لم يعد يحب زوجته. وهو  
 يتنزه أحياناً مع أبيه\* من جهة بيت سوان،  
 ويتذكر ماضي صديقهما الذي عرفه منذ أيام  
 غرامياته مع أوديت\* ده كريسسي. وقد عرف  
 أيضاً السيدة فيردوان\*، ولكن هذه الأخيرة  
 تحدّث عنه السارد بأزراء. وقد تشاجر  
 السيد أميدي منذ عهد قريب مشاجرة  
 عنيفة مع «الحال أدولف»، أخيه، لأن هذا  
 الأخير كان قد استقبل السارد وهو في  
 صحبة «السيدة ذات اللباس الوردى»،  
 «العاهرة» التي لم تكن سوى أوديت ده  
 كريسسي. ويتألم السارد، الذي يحب جدته،  
 عندما يرى السيد أميدي، الذي لا يطيق  
 أن تتعذب زوجته، وقد استسلم لإغراء  
 المشروبات الكحولية المتنوعة عليه منعاً  
 كلياً. ولا يمكن أن يبدو لنا موقفه العرفي  
 لحظة موت زوجته إلا صادماً. - م.

الجدة (La GRAND-MÈRE) [63، 119،

عمله الأدبي كله. وفي الأيام التي سبقت موتها، عندما كانت غارقة في الجمود الذي يدعوه الأطباء غيبوبة، كانت ترتعش مع ذلك كورقة عندما تسمع رنات الجرس الثلاث التي ينادي بها سبطها فرانسواز\*.

وعندما علم «مارسيل» بموت جدته، لم يحزن عليها، في بادئ الأمر؛ ولكنه بدأ يعاني عندما جعلتها التذكريات اللاإرادية حية في نفسه؛ وذلك ما سيسميه «تقلبات القلب». وفيما بعد، سيندم السارد وسيأخذ نفسه على أنانيته، فيفكر في موت جدته وفي موت أليوتين\* سيموني في آن واحد، وسيحس «بأن حياته مدونة بمجرمتي قتل...». وستعيش الجدة المتوفاة زمناً طويلاً في أحلام سبطها. وتبين ابتها، أم السارد، وهي تشبهها شيئاً فتيماً، بما أن الوجهين يبدوان وقد آنصهر أحدهما في الآخر وصارا لا يشكلا إلاً وجهاً واحداً. - م.

جويان (JUPIEN) [67، 80، 97 (هـ-88)، 107، 134، 196، 213، 274 (هـ-61)]. شخصية في رواية «بحاً عن الزمن الضائع»\* لمارسيل بروس\*. وهو صانع صُكر يوجد حانوته الصغير في فناء قصر كيرمانت\* بالذات - الذي يملك فيه أبوا السارد\* أيضاً شقتهم. وسنعلم فيما بعد أنه ابن عم أوديت\* ده كريسي إلى حد ما. والسارد شاهد على «لقاء»ه بالبارون ده شارلوس\*، في فناء القصر، ويحضر من خلال شق في حاجز حشبي، يحضر مشهداً يشبهه بتلقيح حشرة الطانة لنبتة السحلية (وهو إحدى أكثر حداثات العمل الأدبي

دخلت إلى بيت آل جويان\* لرتق فستانها، فأعتبرت بنت أخي جويان «كاملة»؛ وبالمقابل اعتبر الأمير دي لوم، الذي يصير الدوق ده كيرمانت\*، «رجلاً عادياً». ولم يرق لها بلوخ\* أيضاً؛ ولكنها كانت معجبة بدوق سوان\*.

وتتبع الجدة نصيحة سوان، فتذهب بسبطها إلى باليك، أملاً في أن ينفعه هواء البحر. ويصف لنا بروس بطريقة رائعة الصداقة التي تربط «مارسيل» بجدته، والعلاقة الحميمة التي تسود بينهما وتجعلهما يتفاهمان بالإشارة، والنقرات التي ينقرانها على الجدار الذي يفصل غرفتهما ليعلن كل منهما للآخر أنه قد استيقظ. وفي باليك تلتقي الجدة ثانية بالسيدة ده فيليانزيس\*، التي كانت صديقتها في الطفولة؛ فتقدم لها سبطها. وهي نفسها مجردة من كل نفاج، وبذلك تختلف عن سبطها. ومع ذلك، يتعرف «مارسيل» بفضلها على سان - لو\* وينفذ إلى وسط آل كيرمانت\*. وبينما هي في باليك، تظن ذات يوم أنها ستتموت عما قريب، فتسأل سان - لو أن يأخذ لها صورة شمسية، حتى يمكن سبطها أن يملك صورة لها؛ أما السبط العاق، فلم يفكر إلا في الاستحفاف بالاستعدادات التي قامت بها كي تبدو أقل شيخوخة في هذه الصورة الأخيرة، لأنها كانت قد نجحت في إخفاء مرضها عنه. وفيما هي تنزه مع السارد في الشانزليزيه، تصاب بوعكة مفاجئة؛ وسيكون ذلك بداية احتضارها، الذي يصفه لنا بروس بطريقة مؤثرة، في صفحات هي من أجمل صفحات

جوليان (← صوريل، جوليان).

جيزن (JASON) [188].

جيجيس (GYGES) [126 (هـ31)].

جيلبرت ده سان - لو (GILBERTE DE SAINT-LOUP) (← جيلبرت سوان).

جيلبرت، سوان (GILBERTE, Swann) [56، 58، 61، 66-69، 74، 82-83، 85، 88، 91، 96 (هـ64)، 103، 105-106، 117-118، 123 (هـ7)، 133، 135، 144، 154، 157-159، 166، 171 (هـ50)، 172 (هـ56)، 61، 210، 211، 252، 275 (هـ72)]. شخصية في رواية «بحثا عن الزمن الضائع» لمارسيل بروس\*. هي بنت شارل سوان وأوديت\* ده كريسي، وأول حُب لسارد\* رواية «بحثاً...»، الذي يراها أولاً في كومبري، في طريق طانصونقيل شديدة الانحدار، حيث تومي له هذه الطفلة الشقراء إيماءة تبتلو له غير محتشمة. وفي هذه اللحظة بالذات، تناديه أمه، فتبتعد... ويجدها «مارسيل» مرة أخرى في الشانزليزيه، حيث يلعبان معاً على المرجة الخضراء الكبيرة، قرب الأحصنة الحشبية. وعندها تعطيه كُرْبَةً من العقيق، وكُرْاسَة لسيركوط\* عن راسين، لأنها تعرف الكاتب الشهير، الذي هو أحد أصدقاء أبويه. وهذا يزيد مرة أخرى من امتياز جيلبرت في نظر

البروستي جراً). ولجوليان بنت عم، خياطة، يطلب محمي شارلوس، عازف الكمان موريل\*، يدها. ويألف شارلوس وموريل عادة المحبي «للتناول الشاي» كل يوم في بيت آل جويان: يمكن أن يبدو الأمر مدهشاً، لأن صانع الصُّكّر قد يكون، حسب السيدة فيردوران، مجرمًا سابقاً محكوماً عليه بالأعمال الشاقة. وجويان مخلص تماماً للسيد ده شارلوس. وقد كان كذلك حتى أنه اكتشف موريل في مبغى ماينفيل، وسأه أن علم أن عازف الكمان كان قد عقد علاقة مع روبير ده سان - لو\* (ثم إن موريل فسخ خطوبته لبنت عم جويان بطريقة فظة). وعندما سيتشاجر شارلوس مع موريل فيما بعد، سيفتح جويان المخلص له «فندقاً خاصاً» سيُجلد فيه البارون... ثم إنه صار قيم منزل شارلوس، وروى للسارد أنه إذا تولى هذا البيت المشبوه، فإنما لـ«تسليّة شيخوخة» حاميه. ثم إن جويان رجل موهوب، يتمتع بكثير من الخبرات؛ ويخبرنا بروس بأن «حسه الفطري البسيط، وميله الطبيعي هما اللذان كانا قد جعلاه - من قراءات بسيطة يقوم بها بلا تبصر، وبلا مرشد، وفي أوقات الفراغ - يركّب تلك اللهجة الدقيقة التي تستشف فيها كل التناظرات اللغوية وتنم عن جمالها». وعندما شاخ شارلوس، وشلت أطرافه، وكاد يصاب بالعمى، ولم يعد سوى خرقه بشرية، سيكون جويان هو الذي سيسهر عليه بحنان ورقة. - م.

جوكابيل (JOCABEL) [231، 233، 242، 244].

أليبرتين\*. وهكذا، فإن اللامبالاة التي كان قد تظاهر بها تجاه جيلبرت صارت حقيقية، لأن الحياة فصلت بينهما.

والحال أنه يلمح، فيما بعد، ثلاث فتيات تذكره هيتن الأنيقة والنشيطة بما كان قد أغراه في عصابة أليبرتين الصغيرة. وترميه إحدى الفتيات الثلاث، وهي الفتاة الشقراء التي لم تعجبه إلا قليلاً عندما نظر إليها نظرة عابرة، ثم ألحبت مشاعره عندما ألفتت إليها. وبما أن هؤلاء الفتيات يخرجن من قبة قصر كيرمانت، حيث يملك أبوا «مارسيل» شقتيها، يسأل البواب عن هويتن. ويصرح له البواب أن الشقراء، التي كانت قد سألت عن الدوقة، اسمها تقريباً «ديارشفيل». فيدق قلبه لذلك بكل ما أوتي من قوة: فلعلها تكون الآنسة ديورشفيل، التي كان سان - لو\* قد عرفها في مبعي. غير أن روبر، الذي أبرق إليه، يرد بأنها ليست هي. ولكن بعد ذلك بيضعة أيام، في أثناء زيارة لبيت آل كيرمانت\*، يلتقي هناك بالآنسة ده فورشفيل، أي جيلبرت، التي تنبأها زوج أمها الثاني والتي تستقبلها أوريان الآن. وحينها يكتشف السارد نفاجها، وفضولها الذكي لمعرفة وجهاء القوم. لقد نسيت أباه الذي لم يعد اسمه يُذكر أمامها. وصارت توقع باسم ج. س. فورشفيل. (وبري پروست علامة نفاق في هذين الحرفين الابتدائيين). وعلى ذلك الأساس، يلتقي السارد من جيلبرت رسالة تعلن فيها زواجها سرويير ده سان - لو. فيحزن السارد في البداية لخبر هذا الزواج الذي

«مارسيل». وفي المساء، يتصور - وهو في البيت - أنه سيتلقى منها رسالة ستعترف له فيها بحبها. ويتدله هو نفسه حتى الجنون بالفتاة الصغيرة. وذات يوم يتصارع «مارسيل» بحب مع جيلبرت التي تهرب... ويحس بأن آل سوان لا يقبلونه ويعاني من إحساسه هذا. وظلت رسالة كان قد كتبها إلى جيلبرت بمناسبة رأس السنة بلا جواب؛ ومع ذلك، فإنه عندما سيمرض، ستكتب له خلال نقاهته وسيذهب إلى بيتها لتناول اللّمْجّة. ويكتشف أنها تشبه سوان وأوديت في الوقت نفسه. وأملًا في استدراجها، يظاهر باللامبالاة. وعلى أثر جرد، يكتب إليها رسائل متناقضة، لا تجيب عنها؛ وهكذا يبدأ انفصاليهما. ويسعى جاهداً في خنق هوى الشباب هذا في قلبه. وسيعلم، في وقت لاحق، من إحدى الوصيفات أنها - في الفترة التي كان يتردد فيها يومياً على آل جيلبرت - كانت تحب شاباً غالباً ما كانت تراه أكثر منه. ثم إنه كان لديه فيما مضى شك في ذلك. هكذا، فإن كل ساعات الرقة التي كانت قد أسعدته إسعاداً، عرفها الجميع على أنها حدة من صديقه على حسابه! وسيعاني من أنه كان مغفلاً كل تلك المدة الطويلة. ومع ذلك، تخبر الساعة التي يُجبر فيها السارد على الاعتراف بأنه لا يمتنع الآن عن زيارتها إلا ليتحاشى سُخرة وليس ألماً، ولو أنه كان قد عانى أولاً، وهو يكتب إلى جيلبرت أنه لن يراها أبداً؛ لكن صلته بالفتاة لم تمتزج أبداً بالشهوة كما سيحدث فيما بعد مع



آلان - رونه لوساج\*. وهو في الأدب الفرنسي نموذج «الأفاق» ذي الأصل الإسباني، المنتشر الذي تخلطه حياة التشرد بكل الأساطير المجتمعية، من أدناها إلى أعلاها. ولكن بينا الأبطال العديدين للرواية الغمائية الإسبانية مجرد خيط رابط بين سلسلة من الأحداث واللوحات، يكسب جيل بلا خلال الرواية تماسكاً نفسياً يكاد ينقص أسلافه. وتعين مغامراته المتلاحقة مراحل تجربته للعالم وتشكل شخصيته التدريجي. وجيل بلا، عندما غادر أسرته في سن السابعة عشرة، ليس إلا كائناً عادياً، حرّاً تماماً، لم تشكل التربية ولا الوراثة. وبالفعل، فقد أعنى لوساج - كما فعل روسو في رواية «إميل» - بتصور كائن أقل تفرداً ما أمكن في البداية، حتى تكون مساهمة التجربة ودورها المكون كبيرين أكثر مما يمكن. وجيل بلا «ساذج» قبل كل شيء، أي طبيعي؛ وهو لا يتميز إلا بخصائص عمره، دون أي عيب من العيوب، ودون أي موهبة من المواهب التي قد تميزه. وتعلمه تجربته الأولى، في التزل، أن يحترس من الغير، وعلى رأسهم المتملقون؛ ثم يتبدى له العالم تحت كل مظاهره؛ وسيشكل تتابع ردود فعل البطل تجاه هذا الكون شخصيته شيئاً فشيئاً وسيمنحه «وجوده». وليس من الصدفة أن المؤلف لا يرسم ولو مرة واحدة صورة بطله الشخصية، على مر صفحات الرواية السبعمة؛ إذ كانت كل صورة شخصية ستوشك أن تثبت اعتباراً كائناً في مصر مستمر، أو أن تفرد هذا الكائن الذي تتأني قيمته الرمزية من افتقاره الأولي

يُعهده عن أجزاء معينة من حياته الماضية. ولكن جيلبرت تدعوه إلى أن يقضي بعض الوقت في طانصونفيل، التي يستعيد فيها ذكريات الزمن الغابر. ثم إن جيلبرت، بعد أن كانت سعيدة بوضعها المجتمعي، صارت لا مبالية به. إن روبري بجاملها، ولكنه يخونها. وعندها تبوح جيلبرت للسادس ببعض التفاصيل عن ميول الليبرين. فهي تعترف له بأنها أحببت فيما مضى. وتخبر أيضاً بأن الشاب الذي كانت تنزّه معه يوم كان «مارسيل» قد فاجأها في الشانزليزيه ليس سوى ليا «متكررة». وبعد أن مات سان - لو، في أثناء الحرب، ميتة بطولية، عادت جيلبرت إلى طانصونفيل، التي توجد في منطقة المعارك والتي احتلها الألمان. وصارت صديقة أندريه\*. ويتدرد السادس على اجتماعات حميمة في بيتها. وفيما بعد، وبالضبط في حفلة كيرمانت الصباحية لا يعرفها مارسيل، لأنها صارت سيدة ضخمة الجثة. وهي تتحدث بأنفعال عن نظريات زوجها الاحترازية. وتقدم لـ «مارسيل» ابتهاج الأنسة ده سان - لو\*، التي تذكره بأبيه وأمه معاً، ويستحضر فيها مختلف مناحي حياته الماضية : فهي تشبه السادس في شبابه وتضفي قيمة جديدة على فكرة الزمن المتصرم، مُفهِمة إياه بأن ساعة الشروع في عمله قد حلت. - م.

جيل بلا ده سانتان (GIL BLAS DE SAN-) (TILLANE [241، 250، 255-256، 258-259]. بطل «قصة جيل بلا ده سانتان»\* (1715-1747)، رواية

مواجهة دواهي القدر الدهياء هذه، فإن الحكمة الوحيدة هي التحمل والأمل؛ أما المصائب التي تنجم عن تصرفنا، فلا بد من أن نستخلص منها العبرة ونحن تكيف مع الواقع المجتمعي أحسن ما يكون التكيف. ذلك لأن جيل بلا، المهتم كلية بالعالم الخارجي، لا يظهر لنا خاضعاً لحوافز داخلية تماماً، من أهواء وعيوب ومثل عليا. وعلى احتجاجات الضمير الداخلية والمجانية أن تلتزم الصمت؛ إنها تستطيع أن تشرف الفرد، ولكنها لا تصلح للفوز بالسعادة. والدرس العظيم الذي تمنحه إياه التجربة هو أن يعرف كيف يلبس القناع وسط مجتمع سيظل غريباً عليه دائماً، ومن ثم فإن جيل بلا يرمز إلى الإنسان الوحيد في مواجهة القدر. - م.

- د -

دانسنسي (DANCENY) [271 (هـ 11)].

دافيد (← صيشار، دافيد).

دارباكون، السيدة (ARPAGON, Madame) d' [250].

دارجنكور، السيد (ARGENCOURT, Monsieur d' [116]).

دومينيك ده بري (DOMINIQUE DE BRAY) [243]. شخصية في رواية «دومينيك»\* (1863) لأوجين فرومونت\*. إن حياته في الماضي يبدو أنه لم يتناول الحاضر إلا لتغذية

إلى الخصوصية. ولا يتحقق خلق جيل بلا خلقاً نفسياً إلا في آخر صفحة من الرواية. فجيل بلا يتغلق على كل قيمة فوق البشرية، وعلى كل تجاوز، فيتطور على صعيد الإنسانية المتوسطة وحده؛ إنه ذكي، أو يصبح على كل حال؛ ولكن الذكاء لا يقوم عنده إلا على اكتشاف دوافع الغير وعلى معرفة قدراته الخاصة الممكنة معرفة أدق على قدر المستطاع. إن النظر إلى الآخرين وإلى الذات كما هما بالضبط، يبدو له أسعى ممارسة للذكاء البشري. فما أنه شجاع بالقدر الدقيق الذي قد يوشك أن يكون به الجبن مضراً له، فإن له طبعاً حازماً لا توهنه نوائب الدهر ولا يسكره الحظ السعيد؛ وعناده نتيجة نوع من الغريزة الحيوانية، وليس ناجماً عن تدبير فكري. وهو متفائل: فخياله لا يهول النحس الذي يعرض له بغتة، ولكن تفاؤله لا يصل أبداً إلى حد الجرأة العمياء. ولا يحيط به أي إطار أخلاقي؛ والأخلاق في نظره مجموع المواقف والتصرفات التي تملأها تجربة العالم على الإنسان العادي حتى تسمح له بالعيش في المجتمع. وإذا يتسلح جيل بلا بهذه التجربة، فإنه يبتني لنفسه بذلك أخلاقاً أبيقورية باحتراس وتواضع. وتظل هذه الأخلاق نسبية دائماً ومتعلقة بالوسط الذي يكون فيه الفرد مندجاً مؤقتاً، وبقدرات هذا الفرد. وبما أنه يلاحظ أن العظماء تعساء بسبب طموحهم كما أن البؤساء تعساء بئسهم، فإنه يسلم بأن البحث عن السعادة يجب أن يكون الحافز الوحيد للإنسان على العمل، وبأن فضيلة بشرية تماماً هي الشرط الأول لهذه السعادة. وفي

مظهرًا، حسنًا في نظر الجاهلين، وبأن تحقيقاً  
قد تم في نظره، أخيراً: في الحدود التي كان  
يسمح بها مَرَضُ روحه العضال. - م.

الدوق (← كيرمانت، الدوق ده).

الدوقة (← كيرمانت، الدوقة ده).

دورفيليه، السيدة (ORVILLIERS, Madame)  
(d) [67].

ديدون (DIDON) [245].

دي كُريو (DES GRIEUX) [60، 71،  
228-229، 239-243، 248، 268،  
277 (هـ97)]. بطل رواية «مانون  
ليسكو»\* (1731) للأب پريشو\*. «لقد  
أحبوا بلا حدود لأنهم أحبوا دون اختيار»،  
تنسحب هذه الملاحظة التي سُجّلت عن  
بعض أبطال الأب پريشو على دي كُريو.  
فهل يكون المؤلف قد أضفى عليه بعض  
سمات طبعه الخاص؟ إن الأب پريشو  
سيترك، مثله، الكنيسة بسبب تعلقه بامرأة  
شابة سيتبعها إلى الخارج. وهناك عناصر  
سيرة ذاتية، منقولة بصعوبة، تجعلنا ننتبه  
بوجه خاص لهذه الملاحظة التي يسجلها  
الأب پريشو حول نفسه عندما يقول: «إن  
الحب يدمر القواعد العامة للسلوك، إنه  
الإحساس المقدر على أولئك الذين يثير فيهم  
جوهر خفي من القلق والحزن رغبة دائمة في  
الحصول على شيء ما يفتقدونه، والذين يحول  
هوس امتلاك شيء مجهول دون سعادتهم».

ذاكرته. ولعل كل شيء قد تبلّر فيه حول  
حدث وحيد وأثقت، منذ طفولته، نحو  
الحياة الباطنية مع الإحساس بوجوده في  
الواقع أكثر مما ينبغي. وهذا الحدث هو حبّه  
لسادلين ده ليفر، وهو حبٌّ تابع من  
الافتتان بالمستحيل لأن المرأة المختارة متزوجة  
ولأن اللعبة الجادة للعلاقات لا يمكن أن  
تعرف بتحقيقها العادي ما دام كل منهما، فيما  
وراء هواهما، يؤمن بالشرف والخطيئة. ثم إنه  
وسط حماس اللقاءات، يبقى على صَحرٍ  
بارد وتسجل نظراته الإيماءات والآثار  
والأخاديد كيما يكون للذكرى فيما بعد لون  
اللحظة ونسيجها الدقيقان. بل إن لطريقته  
في الإغواء، مع اهتمام أقصى بجعل الغير يخلط  
خطاه في خطاه هو وإيقاعه في إيقاعه هو،  
إن لهذه الطريقة شيئاً مخنوقاً، هو الحركة  
الصامتة للصور المنبثقة في الذاكرة. ففي  
نفسه دائماً سعادة معتدلة، حزينة بعض  
الحزن، تحتاط سلفاً وتبتعد وتكثّف ذكراه؛  
ولا وجود أبداً لاعترافات مباشرة، لإيماءات  
حاسمة، اللهم إلا التهرب من المضاجعة  
الممكنة؛ وباختصار، «تختلص» مطلق من  
الوعد، مع الإحساس بأن هذه الحياة غير  
موفقة مسبقاً لأنه يشعر بال«تكفير عن  
حياة قديمة مؤذية بالتأكيد وعن أخطاء لا  
يزال يحس بأنه مسؤول عنها». وأخيراً، فإن  
ما سيكون قد عيش فعلاً بينه وبين سادلين،  
هو نوع من الرحمة المتناوبة والمتبادلة، شيء  
أخرس مرة أخرى، صامت ويحرك ببطء  
صُور الحلم بالذات. ومع ذلك، ففي نهاية  
حكاية هذا الوجود الخائب إحساس بأن  
«هروب» دومينيك من الواقع ليس إلا

مؤكداً، كما يقول، حسب طبعي الوفي، أنني سأكون سعيداً طوال حياتي لو ظلت مانون مخلصاً لي...» منذ أن اختطف مانون وأصبحت تعيش معه خفية في ياريز. ونحس بقدر من الصديق في ما يقوله. كان دي كروي سيصبح هو فيليمون لو كانت مانون هي بوميس. غير أن عشيقته المتقلبة كانت ترى أن الأمر لا يتعلق باستطابة ثمار الوفاء والحياة المأثرة! ونجد القدر الذي سيسوق دي كروي إلى مسار غير المسار الذي كان مهيماً له، ملخصاً في هذه الجملة: «لقد كانت مانون هائمة باللذة وكنت أنا هائماً بها». انطلاقاً من هذه الحقيقة سيجد الفارس الشاب نفسه محكوماً عليه بالتعرض لكل الإهانات والتنازلات المعنوية التي تستتبعها علاقة مثل هذه. ومن سوء حظه أنه لم يكن فاجراً. فبدل أن ينتقي دي كروي هدف حبه اختاره الحب؛ فقد احتجزه أو سرقه على الأصح. وقد أوشك على استرداد ثقته بنفسه حين التحق بالكنيسة بعدما خائنه مانون للمرة الأولى عندما يقول: «إنه بعد الشر الذي لحقه، لم يعد يميز بين النساء اللواتي يكرهن جميعاً». ولكن ما أن تظهر له مانون وهي في عز الثامنة عشرة، معلنة توبتها، حتى يعود من جديد إلى رغبته الجامحة. ويكمن تعقيد شخصية دي كروي في هذه الرغبة ذاتها المتوارية تحت الرماد والتي ما أن تتر حتى يعود بحدة أكبر إلى أخرى دون أن يفقد وضوحه أبداً. ويعتقد أحياناً أنه يكره تلك التي يسميها العشيقة الفظة جداً، على أن ذلك يتلشى في نظره بمجرد حضورها الذي يعث في الحياة بعد غيابها.

وذلك لأن هذا الحب خارج القواعد العامة للسلوك هو الذي يحكم الفارس الشاب دي كروي. فهل كان على وشك بلوغ النعمة الروحية التي تشكل طمأنينة النفوس العظيمة قبل أن يستولي عليه الحب، وهو في السابعة عشرة من عمره، فيقوده إلى اكتشاف ذاته، خالفاً لديه نشوات جديدة ومعاناة لم يعرفها من قبل؟ يجربنا هو نفسه بأنه ما أن أنهى دراسته الفلسفية بتفوق في أميان ووهب والده وسام فارس مالطة، حتى تهباً للحياة الكنسية. وقد كان شيوخه يعتبرونه نموذجاً في المدرسة لما اتصفت به حياته من حكمة وانضباط. غير أنه من الممكن أن نرتاب في أن لكل هذه الخصال أساساً إيماناً قوياً، إلا أن دي كروي الذي سيظل صدقه نموذجياً حتى النهاية، يعترف لنا بأن مزاجه اللين والمهادئ بطبيعته جعل البعض يصنف بعض مؤشرات نفوره من الرذيلة في باب الفصيلة. غير أن حالة عدم التمييز والفتور هذه لم تكن كافية لحمايته من المحاولات الخارجية. فلو لم يلتق بمانون ليسكو، لظل جاهلاً ضَعْفَ طبيعته. لكنه ما أن أبصرها وهي نازلة من عربة أراس، حتى هام بها. هو الذي لم يكن قد «فكر بعد في الفرق بين الجنسين»، أو «أثارت اهتمامه» فتاة ماء، «يكتوي فجأة حتى الهيام» بتلك التي سيسميها سيدة قلبه. إننا نميل عادة إلى التشكيك في صدق نوايا كل الشباب المدفع الذي يقع في شباك الهوى بمجرد ما يطالعه وجه حسن. وذلك لأن نار هواهم سرعان ما تنطفئ أو تلتهب بطلعة وجه آخر؛ وهو ما لا ينطبق على دي كروي. «لقد كان

هلمز، شيرلوك (HOLMES, Sherlock) [199].

هرمان (HERMANN) [227].

واطسن، الدكتور جورج (WATSON, Docteur) (Georges) [199، 224 (هـ 76)، 256].

ز -

زامينيللا (ZAMBINELLA) [273] (هـ 42).

زارسي، الماركيز دي (ARCIS, Marquis des) [235].

زفس (ZEUS) [48].

ط -

طوم دجونز (TOM JONES) [118، 127] (هـ 47)، [208].

ي -

يوسف (JOSEPH) [242].

ك -

الكاهن (← رواية «الأوهام المفقودة») [246].

لذلك فإن دي كروي ليس منزهًا، كما يبدو في الظاهر، وليس سيء الحظ كما يمكن أن نتصوره أول الأمر. فقد فاز في الحقيقة بالنظر إلى هدفه الوحيد الذي كان هو إخضاع مانون. فسوف تهتدي مانون يوما إلى الوفاء، من خلال حدة الإخلاص ذاته وأريحية ذلك الذي لم توهنه الأخطاء. فعندما كانت ملقاة فوق قليل من التبن القدر في العربة البئيسة التي كانت تقلها كي تبحر إلى أمريكا، مكبله مع غيرها من بائعات الهوى، ستأتي لحظة تفتح فيها عينها لتبصر العشيق الخالد ممطيا جواده قربها بعد أن لحق بها في الطريق التي كانت تعتقد أنها أصبحت منبوذة فيها من طرف الجميع. وستؤدي قوة الاعتراف بالجميل، بالإضافة إلى الوعي بالأعمال المشينة، إلى تغييرها إلى الأبد لا محالة. رف النهاية القاسية لقصة الحب الوحيدة مارس دي كروي، غير أنه عندما يعود إلى أوروبا بعد ذلك، سيعيش منفيا، لأنه سيجد نفسه مبعدا عن المرأة التي كانت تعوضه عن شرفه ووطنه، لكنه سينتصر فعلا بعد موته: إذ لا يمكننا أن نذكر اسمه دون أن يتبادر إلى أذهاننا مباشرة اسم مانون التي ستظل مرتبطة به إلى الأبد. - ح.

ه -

هارون (AARON) [233].

هاذس (HADES) [48].

هيفايستوس (HEPHAISTUS) [126] (هـ 29).

ومنحها اسم ولقب الأنسة دورلون. وبعد ذلك سيتخلّى ليونور - الذي يتقاسم الأذواق الخاصة للسيد ده شارلوس وللوكراندان - عن النبالة لصالح البورجوازية الذكية. - ح.

كامبريمير، زيليا أو المركيزة دويرير ده CAMBREMER, Zélie, Madame ou marquise) (douxinière de [216]. من شخصيات «بحثاً عن الزمن الضائع»\* (1927-1913) لمارسيل بروسست\*. اسمها العائلي ديمازيل لاكشار، وكانت المركيزة دويرير ده كامبريمير موسيقية جيدة ليست لها علاقات كثيرة، باعتبارها إحدى شخصيتي صالون سالت أوقريت القديم اللتين ظلتا على قيد الحياة في الصالون الحديد. وقد كانت المركيزة دويرير، على عكس زوجة ابنها (التي تشبّها بملاك)، عاشقة لشويان ومقلدة جيدة له. ويصف لنا السارد\* - الذي يلتقي بها عند العقبة خلال نزهاتهما في ضواحي بالييك - طريقتهما في التعبير المصحوب بحركات، والذي تستعمل فيه بفتية ثلاث صفات متدرجة. كان لها عدة أطفال، من بينهم السيدة كوكور التي تعاني، مثل السارد، من الاختناقات. وستبلغ المركيزة ده دويرير سناً متقدماً، ويجب ابنها، الذي يسأله السارد عن أخبارها، بأنها «رائعة دائماً» موحياً بذلك إلى كونها ما زالت قادرة على السماع، وعلى الذهاب راجلة إلى القداس وأن تتحمل المآثم دون تأثر. - ح.

كاميليا (CAMILIA) [110].

كامبريمير، المركيز ده (e CAMBREMER, marquis de [61]. من شخصيات رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* (1927-1913) لمارسيل بروسست\*. بما أن المركيز ده كامبريمير نبيل نورماندي وصاحب قصر في نواحي بالييك فإنه يمثل بما فيه الكفاية النبالة المحلية؛ أزرق العينين، مائل الأنف، يميل أكثر إلى القبح، غير أنه متواضع ويدي لطفاً طبيعياً: وكان يلقب بـ«مكانكان». يظهر إعجاباً كبيراً بالدكتور كوطار، يجامل السيدة فيردوران\* وتمحي شخصيته أمام شارلوس، كما أنه يهتم بالاختناقات التي تصيب السارد\*، ويقدم لمارسيل، على سبيل المجاملة الخالصة، نداء عقيد يهودي، وإن كان مناهضاً للسامية... يتزوج من بورجوازية هي أخت لوكراندان\* ويدي إعجاباً كبيراً بها. يعتبر قضية دريفوس قضية خارجية موجهة لتحطيم جهاز الاستخبارات. وسيتمنى لأركان الحرب خلال حرب 1914-1918. ويستغرب السارد، الذي لا يحب كثيراً كامبريمير وزوجته، عندما يسمع سان لو\* وهو يعلن أن «كامبريمير رجل ممتاز كان موهوباً وظل كثير اللطف»، ليفهم ساعتها أنه «يمكن الكائن الواحد أن يمثل كائنات مختلفة تبعاً للأشخاص الذين يحكمون عليه». فلم يعرف هو عن كامبريمير إلا المظهر. وعندما يراه ثانية خلال حفلة كيرمانت الصباحية، يجد أنه تغير «لما حل به من تورمات حمراء فوق الخدين»... وفي الأخير نعرف أن ليونور، ابن كامبريمير يتزوج جويان ماري أنطوانيت، التي أمهرها شارلوس، وتبناها

كاميليا (CAMILLE) [223 (هـ-57)].

كاراواي (CARRAWAY) [256].

كاريزاليس، فيليب (GARRIZALÈS, Felipe) [137]. هو الشخصية الرئيسية في أقصوصة «غيور إسترامادور»\* التي هي إحدى «القصص النموذجية»\* (1613) لثرياتيس. وتعتبر صورة كاريزاليس، الرجل المهذب، مطابقة للنمط التقليدي للحكايات الإسبانية: حياة مبددة، تدفع بها فوضاها إلى تداركها بالذهاب إلى البحث عن الثروة في البيرو البعيدة. ثم يعود كاريزاليس بعد أن أصبح غنيا ومتقدما في السن، إلى بلده من أجل تأسيس أسرة هشة مبنية على الوهم والأنانية. وبعدما استقرت هذه الشخصية بهذه الطريقة، تطورت بشكل سريع جدا، من المضحك إلى المأساوي، لا يجد شيئا أفضل من الزواج بفتاة شابة تدعى ليونور، ظانا أن ذهابه سيعوض فارق السن بينهما. ثم يقوم ببناء منزل يصبح معقلا لن تجد فيه زوجته الشابة وسيلة للتسلية غير اللعب بالدمية. ولم تكن المفاتيح والجدران والشبابيك حواجز منيعة يتعذر عبورها، إذ يستفيق الشيخ في إحدى الليالي من سبات عميق كان نتيجة حبوب منومة قدمت له، ليجد ليونور في أحضان أحد الفتيان. وقد تسلسل العشيق - الذي يعزف جيدا على القيثارة - عن طريق الحيلة من خلال إرشاء العبد المسؤول عن الحراسة وباقي العبيد، وإرشاء المربية ماريا لونسو. غير أن موضوع الزوج المخدوع الذي كان

ثرياتيس قد تناوله بسخرية على طريقة بوكاتشيو في فاصل ترفيهي آخر شهير تحت عنوان «الشيخ الغيور»، يتوضح هنا من خلال إحساس بالشفقة، حيث يتبدى الألم الإنساني. وعندما يعرف كاريزاليس ما حل به لا يبحث عن الانتقام ولا عن الشكوى. ويعتبر مدركا خطأه وهو يحسن إلى من أقدموا على خيانتته. - ح.

كاتو (KATOW) [222 (هـ-36)].

كيت كروي (CATE CROY) [223 (هـ-53)].

كوطار، الدكتور ثم الأستاذ (COTTARD, le) [82، 88، 161، 212، 216، 252]. من شخصيات «بحثاً عن الزمن الضائع»\* (1913-1927) لمارسيل بروس. الدكتور كوطار طبيب ذائع الصيت، مشهور بمواهبه السريرية، ومنافس للدكتور دي بولون، وهو أحد المخلصين لل«سنوات الصغيرة» عند السيدة فيردوران؛ لكنه يبدو أحرق بالرغم من عمله؛ فهو يفهم كل شيء فهماً حرقياً ولا يفهم رسوم إيلستير\* ولا موسيقى فالتوي\*. إنه ميال إلى «التعابير الجاهزة» وإلى تكرار التوريات الجامدة، وإلى البحث في أسماء الأعلام، وباختصار إنه يخلف انطباعاً بالبلاهة الذي يتناقض بغرابة مع شهرته ولا يتوافق مع الوصف التقريظي الذي يصفه به الأخوان كونيكور في المعارضة (معارضة بروس)

ك -

كالاردون، السيدة ده (GALLARDON, Madame de) [212].

كوتيه (← رواية «لوسيان لوين») [137].

كيرمانت، آل (GUERMANTES) [53، 56، 67، 77، 80، 90، 97 (هـ-88)، 97 (هـ-90)، 104، 106، 134-136، 155، 171 (هـ-43، 39)، 273 (هـ-37)]. لقد أراد بروس\* - في رواية «مخاض عن الزمن الضائع»\* (1913-1927) - أن يرمز بهذه السلالة ويجسد حقاً كل ما يشكل مظهر النبالة الفرنسية العظيمة وعجرفتها وعظمتها وروحها والمميزات الخاصة بها، بكل مخلفاتها الإقطاعية وأحكامها الجاهزة وسلوكها داخل الحياة المجتمعية. ويدعي آل كيرمانت أنهم ينحدرون من آل ضونز ده كيرمانت، الأخ الأكبر للويس الخامس لوكرو. وبذلك فهم فرع من العائلة الملكية المبعدة عن العرش لأسباب لا نعرفها. وبما أن آل كيرمانت لم يقدموا على الزواج المختلط، فإسهم يعتبرون أنفسهم «أكثر نبلاً من العائلة الفرنسية». كما كان آل كيرمانت ينحدرون من جيلبير لوموفي وكانوا نبلاء كومبري. وكان كل آل كيرمانت شديدي الاحتقار لآراء العامة. هكذا نجد الدوق ده كيرمانت\* الذي «لا يبالي هل رأته أم السارد»، يسوي لحيته وهو واقف قرب نافذته مرتدياً قميصاً مفتوح الصدر. كما أن بروسست يسجل

التي تُعجّد فيها نباهته وتفتّح ذهنه. وإذا صار عقيداً - طيباً خلال الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، اشتغل في مكتب ومات ضحية الإهراق. - م.

كوطار، السيدة (COTTARD, Madame) [138].

كويتين (QUENTIN) [188].

كونستانس (CONSTANCE) [74].

كونفلان، ده (CONFLANS, de) [273 (هـ-23)].

الكونت ده... (COMTE de...) [116].

كوسيشيف، ماري (KOSSICHEF, Marie) [49].

كوتير (COUTURE) [268].

كلاييك (CLAPPIQUE) [222 (هـ-36)].

كليليا (CLÉLIA) [118].

كروزوي، روبنسون (← روبنسون كروزوي).

كريسي، السيد ده (CRÉCY, Monsieur de) [91].

كريسي، السيدة ده (CRÉCY, Madame de) [83].



منها، ولكن بطريقة شبه لا واعية بنوع من العادة والخصوصية المألوفة في الحيوان. أما سحناتهم ولونهم، فتحفظ «شمس يوم ذهبي مكين»، مما يضفي عليهم مظهراً غريباً ويجعلهم يشبهون طيوراً نادرة وثمينة. وسيكون آل كيرمانت في بعض الأحيان روحانيين، مثل أوريان، ولكن بنفحة خاصة جداً للروحانية.

ولهم أيضاً طبع يعود إلى القرن الثامن عشر المعروف بخشونة الكلام ولا يتورعون في استعمال بعض الكلمات الفجة للغاية. فاللغة التي تستعملها أوريان - التي هي كيرمانتية الأصل قبل أن تتزوج بـ كيرمانتسي - هي لغة عذبة قريبة من لغة الفلاحين. وهناك عند كل آل كيرمانت تقريباً «حاجة وراثية للغذاء الفكري»، قد تكون هي سبب انحلالهم كما يسجل ذلك بروسست بسخرية لاذعة، لأن هذه الحاجة قد تنقص شيئاً ما من وضعيتهم الاجتماعية كما حدث للسيدة ده فيليانزيس؛ غير أنهم لا يكثرثون لذلك لما لهم من ثقة بالنفس. إنهم في الحقيقة كالفصيحة العسكرية على المستوى المادي والمعنوي - كما يتجلى ذلك في آخر حياة سان لو. فقد كان من بينهم في الماضي قائد عام ومارشال لفرنسا. كما أنهم متحالفون أيضاً مع أغلب الملكيات الأوروبية القديمة، وخاصة مع آل ويطلباخ - مما يفسر بلا شك ميل شارلوس الجرمانية - الذين يحمل أحد فروعهم الأهمية اسم كيرمانت - بافير.

ويبدو أن بروسست قد استعار من أجل خلق نموذج آل كيرمانت سمات من أغلب

أيضاً أن آل كيرمانت، الذين كانوا يتخلون الحديث أداة لصقل ذكائهم، لا يملون من الاجتماع طوال ساعات ولا يبالون بعياء من يتجاذبون معه أطراف الحديث. ويقصد بروسست من خلال إبراز هذه السمات المختلفة أن يبين إلى أي حد يختلف آل كيرمانت عن باقي العائلات النبيلة الكبرى - آل كورفوازيه أو آل كالادون - التي تعتبر حليفة لها في غالب الأحيان. فبالرغم من كونهم يكرهون بعضهم، كانت تسود بينهم عقلية العائلة والعشيرة. ويمكن أن نلاحظ لديهم ميلاً إلى الإعجاب المتبادل وإلى التشهير أيضاً بالعائلات المنافسة (مثل آل كورفوازيه). غير أنه من المتعذر معرفة الأسباب الحقيقية لانحيازاتهم ولأحكامهم المسبقة واعتباطيتهم أو لوقاحتهم. ويحتاج آل كيرمانت إلى «الغير» كي يحبوا أو يكرهوا. ويرى بروسست أنهم انحدروا من اقتران إلهة بأحد الطيور، كما يرى الدوقة ده كيرمانت سمكة عتيقة مقدسة، كالرمز الحافظ للعشيرة. غير أن هناك حرية كبيرة سائدة في عالم آل كيرمانت لا أهمية فيها للمال البتة، على عكس أوساط كوميري البرجوازية الريفية، حيث «يصنف كل واحد حسب مداخيله المعروفة، كما هو الحال داخل مجموعة من الهنود الحمر».

أما من حيث المظهر، فإن آل كيرمانت يمثلون فصيلة متميزة: فقد ورثوا رشاقة متعاطمة، غالباً ما تتم المبالغة فيها وتجميدها؛ كما أن لهم نظرة خاصة بهم يدفع نفاذها إلى الاعتقاد بأنهم يفتشون الأمكنة التي يمرّون

الثانية عشرة، التي كانت الأميرة دي لوم\* قبل وفاة زوجها. وهي تنحدر من آل كيرمانت\*. ويدعوها بعض أصدقاء والديها أوربان - زفيد أو ماري صوستين. وعندما يصيرها سارد «محظاً عن الزمن الضائع» تحت الزخارف الزجاجية لجدها جيلبير لو موافي، السير كيرمانت، سيغرم بها بشكل فجائي فتستحوذ على عقله. وسيخيب أمه عندما يعلم أن لوكرانديان لا يعرفها، غير أنه سيتسقط أخبارها شيئاً فشيئاً عن طريق آل سوان وآل فيردوران. وفي إطار نظرتهم للناس والبلدان، ينظر السارد\* إلى أوربان كما لو أن كل قصور الدنيا تتجسد فيها وأنها هي كوتيسية أو فيسكوتة هذه القصور، كمنحوتات أمام مدخل كبير لشخصيات تخلد فوق أيديها الكنيسة التي شيدتها. ويجد السارد في ما تقوله السيدة ده كيرمانت «ذلك التأتق الفرنسي الأصيل الذي يفقد في ما يقال أو يكتب اليوم». كما يستمع لحديثها كأنه «أغنية شعبية فرنسية عذبة لا تعي الدوقة هذا الطابع شبه الريفي الذي ظل عالفا بشخصيتها والذي لا تعباً به». غير أن أوربان پاريزية أيضاً، بل إنها إحدى النساء الأكثر أناقة في پاريز. وسيكون استقرار والدي السارد بإحدى شقق أجنحة فندق آل كيرمانت في پاريز فرصة لكي يلتقي بالدوقة بشكل أكثر تواتراً من السابق، بل سيزورها من أجل استشارتها بشأن بعض أدوات الزينة التي ينوي إهداءها لصديقتها ألبيرتين. وقد كف عن التعلق بأوربان بعدما أقنعت أمه بذلك، غير أنه لم يتخلص من سحر اسم السيدة كيرمانت،

العائلات الفرنسية في الجزء الأول من الكوطا، وخاصة من آل لاروشفوكو وآل كرامون وآل كرامان شيماي وآل مونتيسكيو وآل ده نيس ولينز وكليرمون - طونير ... ويحتل آل كيرمانت لب عمل بروسست ويمثلون أيضاً العمود الفقري للكاتب. لأننا نرى كيف أن جهة كيرمانت تلتقي، على مستوى الزمن كما على مستوى الفضاء، بجهة سوان (وميزكلين) عندما تزوج جيلبيرت سوان بروبير ده سان لو وتصبح السيدة فيردوران الأميرة ده كيرمانت. كما أن آل كيرمانت يختلفون عن باقي الناس لكونهم يغرسون جذورهم في الماضي الأكثر عمقا من حياة السارد، ليظل سحرهم عالقا بذاكرته وخياله. - ح.

كيرمانت، الدوق ده (GUERMANTES, Duc de) [65، 67، 97 (هـ-88)، 114، 135-136؛ الأمير ده (Prince de) [250-251].

كيرمانت، أوربان الدوقة ده (GUERMANTES, Oriane duchesse de) [63، 67، 80، 82، 87، 92، 106، 127 (هـ-51)، 133، 135-137، 144، 152، 154، 155، 162، 171 (هـ-39)، 196، 213، 215، 252]؛ الأميرة ده (Princesse de) [80، 83، 85، 106] + السيدة ده (Madame de) [87، 152]. من شخصيات «محظاً عن الزمن الضائع»\* (1913-1927) لحامسيل بروسست\*. وهي زوجة بازان ده كيرمانت\*، الدوقة

كانت لها السيدة كريفول نموذجاً. كما قيل أيضاً إن مُلحها كانت مُلح جشيف هالشي، التي كانت بالتأرب السيدة جورج بيزيه والسيدة إميل ستروس. غير أن ما أبدعه پروست يتجاوز في الحقيقة كل هذه النماذج ويبقى إحدى الصور الأكثر حيوية والأكثر أصالة التي ولدتها عبقرته. - ح.

كيرمانز (GUERNEMANZ) [209]،  
[263].

كراندي، السيدة (GRANDET, Madame)  
[137].

كرانفيل، الكونت أو السيد روجي ده GRANVILLE, comte ou Monsieur Roger (de) [223 (هـ-57)]. شخصية في مطوّلة «الملهاة البشرية» \* لأونوريه ده بلزاك \* (1830-1848). ومن الأعمال الرئيسة التي وردت فيها هذه الشخصية رواية «عائلة مزدوجة» \* (1830). وقد تقلب كرانفيل في عدة مناصب هي: المحاماة، فالادعاء العام، رئاسة محكمة العدل الملكية. وهو من أجمل وجوه القصر البلازاسي وورث مناسب لقضاة الحكومة الفرنسية ما قبل ثورة 1789. وسيؤدي دوراً عظيماً في قضية فوطران - زيميري \*. وسيصير من أعيان فرنسا وسيلنغ في عهد ملكية يوليوز أسمى منصب قضائي في المملكة، وهو المرافق عن الليبرالية ومساعد مارسي في معركته ضد طائفة الكهان. ولكن وراء هذا النجاح الباهر

كما أن مارسيل \* يجد متعة أكثر فأكثر في مصاحبتها. كما سنرى أن أوريان تربط علاقة صداقة بـالآنسة ده كامبرير، وتقبل معاشره المثلة راحيل \*، وتعلن أن السارد «هو أقدم أصدقائها» وتنتهي إلى الاعتقاد بأن بلوخ \* الذي تعرفه منذ عشرين سنة، قد «ولد في عالمها وتهدهد فوق ركبتي السدوقة ده شارتر»... لأن تكاثف سحابة الحياة يحو أحقاد الماضي المنسية. كما أن الوضعية الاجتماعية للسدوقة قد تراجعت لأن الوافدين الجدد - الذين يجهلون تماماً مجدها الماضي - لن يجدوا فيها ذلك الحس المرفه، ولأن الشباب المتعاطف والأنيق يجتنب زيارتها تحاشياً لمصادفة كُتاب فاتهم الركب لديها، ثم، في الأخير، لأنها أصبحت تنفوه بالكثير من الحماقات لسرعة إرهابها. وقد أصبحت أوريان \* تشبه الآن كيرمانتية مهملة، لأنها شاخت وأصبحت ذات شعر مخضب وذليلة، وأصبح زوجها يخونها جهرًا ويظهر علانية مع عشيقته أوديت ده فورشفيل. وسيكون انتقامها عبارة عن صب كراهيتها على ابنة غريمته، جيلبيرت التي تنعتها بـ«الفتاة القبيحة الوضعية» وتتهمها بكونها لم تحزن أبداً على موت زوجها رومير ده سان لو \*.

قد يكون پروست أخذ بعض السمات من نساء مختلفات من أجل خلق شخصية أوريان \* ده كيرمانت: فقد قيل بأنها أخذت عن الكونتيسة أديوم ده شوفينييه بحه صوتها وأناقته وهيبتها الرشيق؛ كما تمت الإشارة إلى الكونتيسة كريفول، بسبب نظرتها الفاتنة (غير أن الأميرة ده كيرمانت \* هي التي

والأسود\* لستدال\* (1830). إنها ابنة المركز ده لاهول\*. وهي شقراء، ذات حمية ومتكبرة. تلقت تربية ملكية ودينية، غير أنها كانت «تؤمن بالاستحقاق الشخصي». أغرمت بسكرتير أبيها جوليان صوريل\*. تعترف بأن لها طاقة قوية كذلك التي كانت موجودة في عهد سلفه بونيفافس الذي تحترم ذكره. «هناك بيننا وبين جوليان نقطة التقاء، عقد، كل شيء بطولي». وهي التي تبوح بحبها في أول الأمر. إذ تغلب هواها على كبريائها. غير أنها في البدايات الأولى تعود إلى الأمر بعد أن تركته مرتين لأن حبها يتضائل عندما تتأكد من أنها محبوبة. وقد فهم جوليان في الأخير هذا الطبع ويمكن من تهذيبها من خلال الدفع بها إلى الغيرة. ثم ستجد نفسها حاملا بعد ذلك بوقت قصير فتعترف لأبيها بما فعلته، وما أن يتجاوز هذا الأخير الغضب الأول حتى يهدي لها من السخاء أكثر مما كانت تتمناه. غير أن عشيقته قديمة لجوليان هي السيدة ده رينال تكشف أن هذا الرجل الشاب ليس سوى طماع عديم الذمة. ولكي ينتقم جوليان، يطلق عليها رصاصتين من مسدسه يعتقل على أثرها فتعمل ماتيلدا جاهدة على إنقاذه، فلا تفلح في ذلك بل ستكتشف بمرارة أن جوليان ظل في الواقع متعلقا بالسيدة ده رينال. ومع ذلك لم يفقد حب ماتيلدا شيئا من عنفه المتوحش. وبعد تنفيذ الحكم في جوليان ستقوم بسرقة رأسه المقطوع كي تدفنه باعتناء كبير. وقد استوحى مستدال نموذج هذه الفتاة الهائمة من ماري ده نوقيل التي هي أم هيد ده

تكنم مأساة هي أن كرانفيل، ككثير من قضاة مطولة «الملهاة البشرية»، «تعيّن في داخله». فهو المتزوج من رفيقة طفولة سابقة، وطالب الزواج من أخرى، رأى حياته العائلية تصير رويداً رويداً حياة لا تطاق بسبب تزمت السيدة ده كرانفيل المتزايد. ويبحث القاضي عن تسلية خارج بيته، فيتسبى به المطاف إلى أن يحب صانعة تحارم شابة وينظم معها «عائلته» المزدوجة». ولكن هذه العاملة يفويها أحد المفسدين فهجر كرانفيل؛ ومنذ ذلك الحين تتحطم حياة هذا الأخير، ولا يلبث أن يرى فيما بعد أحد أبنائه من الزنى وقد ضبط متلبساً بالسرقة. ويبدو بلزلك ممزقاً أمام حالة هذه الشخصية بين مشاعر متناقضة: فهو من جهة لا يخفي عطفه على الرجل الذي ساء زواجه والذي يحاول البحث عن البهجة خارج بيت الزوجية؛ ولكنه مع ذلك يدين كرانفيل بأسم النظام المجتمعي. لذلك سنرى كرانفيل يصير كارهاً للبشر مخزناً، وقد أزهقته وصمات العار ووخزات الضمير ويكاد يتحول أحياناً إلى متمرد - وهي صورة لافتة للنظر، لاسيما وأنا نعلم أن هذا الرجل هو من جهة أخرى قاضي القضاة في فرنسا. - م.

كرّيا (GARCIA) [222 (هـ36)].

ل -

لامول، ماتيلدا ده (LA MOLE, Mathilde de) [185]. من شخصيات رواية «الأحمر

نوفيل وزير لويس الثالث عشر وصديق  
شاتوبريان. - ح.

نمط أولئك العمال الذين استمعوا إلى رسالة  
الأهمية الأولى، فندروا أنفسهم لصراع العمل  
ضد رأس المال، وعملوا على إشعار  
البروليتاريا الحديثة بقوتها وإن كان ذلك  
مصحوباً بكثير من الأوهام. ولانتشي،  
بالسمو الذي يمنحه إياه تكوينه العصامي،  
إنسان دون مستواه الحقيقي نوعاً ما، وهو  
لا يقلت تمام الإفلات من أحابيل الطموح  
الشخصي: فالخوض المثالي يبدأ في أخذ  
نفسه مأخذ الجد، ويجد متعة في أن يتزعم  
الآخرين، ويسمع نفسه يتكلم، ويحلم بلعب  
دور مهم في الثورة القرية. وسيكون  
الإضراب المأساوي، وساعات القلق المفضية  
في أعمال المنجم المغمر بالمياه، ومقتل  
شاقال، ومنافسه لدى كاترين مافو، كل  
هذه الأحداث ستكون له امتحاناً ملائماً.  
وعندما يغادر لانتشي منجم موتسو، فإنه  
يكون ناضجاً وصار «جندياً معللاً  
للثورة»؛ وفقد كثيراً من الأوهام، ولكنه تعلم  
الطموح والأمل أيضاً. ومع أن زولا لم يفته  
أن يبرز دنيا هذه الشخصية وأن يذكر بأن  
عوامل وراثية لها دخل في موقف لانتشي  
المتنرد، مع ذلك فإنه يتعاطف -  
بلا شك - مع هذا الأخير، وليس مع  
سوفارين الفوضوي. ومع شخصية إتيان  
لانتشي، كان أكثر من نمط جديد يدخل إلى  
الأدب، وكان ما سيصير إحدى أكبر قوى  
العالم الحديث هو الذي يُسمع صوته (ربما  
لأول مرة في رواية). - م.

لويس، لوسيان (LEUWEN, Lucien)  
[137].

لامول، المركيز ده (LA MOLE, marquis de)  
[83]. من شخصيات رواية «الأحمر  
والأسود»\* (1830) لستندال\*. وهو  
سليل بونيفاس ده لامول، العاشق الشهير  
للملكة ده نافار؛ كما أنه من أعيان فرنسا  
ومن ملاكها الأثرياء في فوانش - كوتيه  
وغيرها من الأماكن. وهو يقيم في باريس حيث  
يدبر لإقناع الملك بوزير سيصيره دوقاً اعترافاً  
منه له بالجميل. وينصيحة من السيد بيرار،  
يتخذ جوليان صوريل\* - وهو شاب طالب  
في مدرسة إكليريكية - يتخذه سكرتيراً.  
ويهم بهذا الولد الذي يفيدته ويسليه. ولكنه  
يستشيط غضباً عندما يعلم أن آبته تحب  
جوليان. غير أنه كان سيتجه به المطاف إلى  
قبول الزواج غير المتكافئ لو لم تكن  
المعلومات التي يحصل عليها عن ماضي الفتى  
محزنة. - م.

لانجي، الدوقة ده (LANGEAIS, Duchesse)  
[48]. de

لانتشي، إتيان (LANTIER, Etienne) [223]  
(هـ53). شخصية في رواية «جرمينال»\*  
(1885) لامييل زولا\*. يتميز هذا العامل  
الشاب، وابن جيرفيز كويو، في منجم  
موتسو، حيث شغل لتوه، يتميز بسرعة عن  
رفاقه في البؤس بمظهر جدي كتوم مشغول  
آبال. ولا يتأخر حزمه في العمل ومصابرته  
ومادوه الثقافية وتجربته في الحياة، لا يتأخر  
كل هذا في منحه نفوذاً عظيماً. ولانتشي هو

لوكرود (LOCKWOOD) [255، 243].

لوكسمبورك، الأميرة ده (LUXEMBOURG, princesse de) [65].

لوكرندان، السيد (LEGRANDIN, Monsieur) [67، 80، 133، 196-197، 261].  
شخصية من شخصيات «مختار عن الزمن الضائع»\* (1913-1927) لمارسيل بروسست\*. مهندس يورجوازي من كومبري، وابن لإحدى صديقات أخت جدة السارد\*. يظهر السيد لوكرندان في البداية مثقفاً محلياً، يعيش منزوياً، وتلتقي به عائلة مارسيل عند الخروج من الكنيسة؛ غير أننا ستتعرف على طبعه شيئاً فشيئاً. فهو الذي سينصح السارد وجدة\* بالإقامة في باليك التي سيلتقيانها هوأها، الأمر الذي يتحدث عنه بإعجاب. وأخته متزوجة من رجل نورماندي شريف، هو المركز ده كامبرير\* الذي، وإن كان «مجلجل» ضد نبالة البلد، يلقب نفسه لوكرندان ده ميزيكلير، بل وينتهي إلى اتخاذ لقب الكونت ده ميزيكلير، مقتصباً بذلك اسماً تاريخياً. ونظراً لأنه ارتبط بالبارون ده شارلوس\* الذي يتقاسم معه أذواقه، فإنه سيخالط آل فيردوران\* وسنكتشف أن عيبه هو التعاطف. ومع ذلك يحمي الشاب ليو دور، المرتل المكلف بصيانة كنيسة كومبري، وخادم البقالة عند كامو. وفي نهاية المطاف، ستكفل مطامع لوكرندان الدنيوية بالنجاح عندما سيد اسمه إلى جانب آل كيرمانت\* في إعلان زواج قريه كامبرير من الآنسة

دولورون، بنة صانع الصنّ جويان\* التي ما البارون شارلوس\*. وعندما صار لوكرندان شيخاً، أصبح يتلطف اتجاه بلوخ\* صديق السارد أثناء شبابه الذي اتخذ اسم جاك دي روزيه لأنه كاتب مشهور. كما أن الشيخوخة هي التي ستجعله صموتا: سيراه السارد ثانية عند الأمير ده كيرمانت\*، وقد فقد سحته الوردية وأصبح شاحباً كئيباً حزينا معوضاً شخصية لوكرندان السابقة النضرة الحادة بشخصية أخرى هي عبارة عن شبح حزين. - ح.

لوم، الأميرة دي (LAUMES, princesse des) [87، 163].

لوسيان (← ده ريميري) [71].

لوثاريو (LOTHARIO) [110].

ليا (LÉA) [97 (هـ88)].

ليوني، العمة (LÉONIE, tante) [63، 89، 91، 112، 114، 136، 138، 140، 149، 153، 170 (هـ22)، 221 (هـ32)].

ليتو (LETO) [48، 180].

ليفركون، أدريان (LEVERKÜHN, Adrian) [278 (هـ96)]. الشخصية الرئيسية في رواية «الدكتور فاوستوس»\* (1947) لطوماس مان\*. وهو ملحن موسيقي من أسرة ريفية

كان قد طلب منه أن يدلّه على مطعم جيد، إلى ماخور حيث سيتعلّق تعلقاً شديداً بعاهرة ستنتقل إليه، بعد ذلك، مرض الزهري. ونظراً لأن هذا المرض لم يعالج إلا لفترة قصيرة فقد سبّب له، بعد أربع وعشرين سنة، شللاً متنامياً مصحوباً بالجنون. غير أنه خلال هذه المدة الطويلة بين الإصابة والإنهيار العقلي، كانت جرثومة هذا المرض تمارس تأثيراً مهيجاً على جهازه العصبي، سيضاعف قوته الإبداعية ويحرر عبقريته الكامنة. وفي الأخير، فإن هذه العدوى كانت إرادية نوعاً ما، ما دامت تلك المرأة قد حذرت لِفِرْكُون من المرض؛ مما أتاح لَطوماس هان تشبيه ذلك بعقد مع الشيطان : فكل المأساة الماورائية للخطيئ واليأس والخلاص تنبع إذن من هذا الحادث الأولي. وقد كان مصير لِفِرْكُون، وإن كان يخالط أوساطا وحركات مختلفة، هو الوحدة نظراً لأنفته وطبعه الجاف. فقد سلبه الشيطان القدرة على الحب والود. وسيفشل أيضاً في حياته الشخصية ما دام مرضه وبناء أعماله قد بددا كل طاقاته. ولم يعمل إلا في فترات إلهام كبير كانت تملكه فيها عبقرته وتلهمه. غير أنها فترات كانت تتخللها مراحل انهيار جسدية ومعنوية عميقة يكابد فيها الموسيقى الألم الشديد، بشكل يجعل غبطة الإبداع تقابل حياة شخصية يئس غاية اليأس. وقد كتبت جل أعمال لِفِرْكُون، الطويلة والمعقدة، على غرار صيغة الاثني عشر صوتاً لسأرنولد شونبيرك. إننا إذن أمام طليعة الموسيقى المعاصرة على مستوى يتوافق مع الرسم التجريدي. غير أن

من منطقة ساشي الروسية القديمة. له هيئة ألمانية قحة مثل أبيه وأمه، إن لم نقل إنها هيئة ألمانية قديمة. وقد ترى داخل المذهب السلوثري الذي أثر في توجهه الفكري. وستلعب الوراثة دوراً آخر مهما في حياته : فقد ورث عن أبيه الميل إلى الملاحظة والتفكير. غير أنه ورث عنه أيضاً صداً في الرأس سيقلقه طوال حياته. وقد أدرك مدرسه الأوائل ذكاه المتميز القائم أساساً على سهولة فائقة في الإدراك والفهم. مما حدا بهم إلى إرساله إلى ثانوية كايغزاشيغن. وهنا يربط لِفِرْكُون علاقة صداقة مع سييرينوس تساييلوم الذي سيصبح كاتباً لسيرة حياته. غير أن إحساساتهما تجاه بعضهما ستبقى دائماً متفاوتة من حيث حدتها وطبيعتها. فقد كان أدريان واعياً بتفرده وإن كان غير مغتر بتفوقه وقليل البوح، كما كان يتقبل بتحفظ عبارات الحب والإعجاب التي يبدىها زميله تجاهه. وبعد نهاية دراسته الثانوية - وقبل أن يتفرغ للموسيقى - يقوم بدراسات لاهوتية في جامعة هال التي هي أحد معاقل البروتستانتية الألمانية. والحال أن محاضرات الأساتذة كانت تتناول بالدرس الشيطان والإله معاً، وشكلت مقدمة نظرية للارتباط الفعلي الذي سيقدم عليه أدريان بعد ذلك مع القوى الشيطانية. وبعد ذلك بستين سيهجر اللاهوت ليستقر في لايتسيغ حيث ينتظره ويندل كريترشمار الذي هو عالم موسيقى فذ كان قد شرع في تعليمه بكايزغزاشيغن. ويوم وصل لِفِرْكُون إلى مدينة باخ عاش مغامرة ستحدد مستقبله على جميع المستويات. إذ سيأخذه وكيل،

مانون، ليسكو (MANON, Lescaut) [228، 240، 273 (هـ42)]. بطل رواية الأب بروفقو\* التي تحمل الاسم نفسه (1713). وقد صاح موسىه في الآيات التي ستظل شهيرة: «مانون، تلك الفتاة الغامضة المدهشة»، فأخطأ في ذلك. إذ لم يكن لمانون أي سر. ولعل هذا الجانب بالذات هو الذي يجعلها محيرة ومثيرة. فمنذ البداية، نجد أنفسنا في إغراء كائنة يتجلى فيها تلقائيا هم الإعجاب المطلق. ويصل هذا الطيش المعلن بهذه الطريقة إلى حد البراءة. أليس الميل إلى اللهو وحاسة ثالثة الحفلة الراقصة الأولى، التي تعود كل يوم، من نعم آخر الشباب التي أصبحت نادرة أكثر مما نتصوره؟ وتفرض مانون نفسها علينا من خلال عدم اكتراث أو وعي مجنون، يسمح لها بتجاهل الخطر الذي تتعرض له وكذا التمييز الذي من المفروض إقامته بين الخير والشر. فإلى أي وسط تنتمي مانون؟ من المتعذر حصر ذلك تماما. يتم إخبارنا فقط بأنها تنتمي إلى العامة بخلاف الفارس دي كروي\* الذي هو رجل وجيه. وعندما تظهر لنا في المرة الأولى في ساحة فنادق أميان حيث كانت قد أنزلتها عربة سفر أراس، نميل إلى تصورها امرأة فاضلة، تلك الشابة الريفية التي يصاحبها رجل مسن كلفته عائلتها بإدخالها إلى الدير. غير أننا سرعان ما ندرك، بعد ملاحظة السهولة التي وافقت بها على مشروع اختطاف دي كروي لها، أنها فظة بعض الفظاظ بالنظر إلى التي لم تكن تتجاوز السادسة عشرة. ولا تتورع مانون، بالإضافة إلى ذلك، عن أن تسر إلى دي

الملحن كان يحسن الجمع بين صرامة التقنية وتجريدها والتكثيف التعبيري الرائع. وكان يعبر عن القلق الديني الأدبي للإنسان ضمن أفق قروسطي أكثر مما هو حديث. ومقطوعاته الدينيان: تجسد أولاهما، المسماة «نهاية العالم» والمستوحاة من سلسلة من نقوش لدورر؛ نهاية الأزمنة؛ كما تعبر الثانية عن أهوال الوحدة وإخفاق الحضارة وجحيم اليأس. فالتجربة الحمالية والوجودية للقيرون تتطور كلها تقريبا على مستوى الحياة الداخلية، ولها دلالة ماورائية بالأساس. وهو يشكك في مشروعية فنه الخالي من المنفعة المجتمعية والدفع الإنساني وفضيلة الخلاص. إن مسألة الخلاص هي التي كانت تشغل بال فاوستوس الحديث. كما أن الشيطان الذي يتجلى له، ليس حقيقة موضوعية بل انعكاسا رمزيا للشر الذي يستطير بداخله وحوله. ونظرا لأنه أذنب بكبرياء، فإنه يتهم نفسه خلال اعتراف عمومي مؤثر، زاده الجنون تعتيما، بكونه أخل بمهمته الفنية وواجهه الإنساني. غير أنه في قمة يأسه يستنجد بتسامح الناس ويعفو الإله. وسيؤدي صدق توبته إلى توقع خلاص ممكن إن لم يكن محتملا. لقد اختزل طوماس مان في هذه الشخصية جزءا هاما من معرفته وتجربته، هكذا نجد سمات كثيرة مستعارة من حياة نيتشه. غير أن طوماس مان أخذ مادة هذه الصورة المأسوية من نفسه، مازجا بشكل وثيق بين الواقع والإبداع. - ح.

م -

مالون (MALONE) [241] (← صمويل بيكيت).



حد أدنى من الوعي بالذات ومن كلية تقدير عواقب ما يقدم عليه. والحال أن مانون مجردة من كل إحساس داخلي، إذ لا تجد نفسها في داخلها بل في الخارج تماماً، الأمر الذي يجعلها تتميز أساساً بعدم التفكير كليا. إنها تريد أن تبقى وفية لسدي كُريو الرجل الوحيد الذي «ذاقت معه لذة الحب». غير أن هناك مناسبات تعترض هذه الإرادة، لتحتجب في لحظة واحدة عن سماء كان دي كُريو يعتقد أنه سيراها فيها بتألق أبدي. فعرضية حضورها المستعصية هي تعذيب مفروض على من ضحى بشرفه وماله من أجلها، يحث عنها حواله في الوقت الذي اختفت فيه. ويمكننا أن نتساءل كيف أن دي كُريو لا يستفيق من غباوته، لأن اختفاءها يأتي دائماً خلال لحظات الحب الجميلة كما لو أن مانون صادقة دائماً (وهي ميزة أخرى لا تنسجم مع خداعها). فكم مرة أقسمت له، من أجل إخراجه من حلقته، بأنها لم تنسه يوماً وهي وسط الملذات، وأنها ستعود غداً إذا لم يوافق على العودة إليها. وصحيح أن مانون بالرغم من اختفاءاتها وخرقها المتعدد لعهداها لا تنسى دي كُريو. إنها لا تتركه من أجل ملذات الحواس : فهي ليست طالبة شهوة كما أنها ليست فاجرة. ونظراً لأنها لا تشعر بالتقزز، فإنها لا تهتم بفسن أو مظهر من تستدرجهم لكي يؤدوا فقط ثمن الإجهاز على شبابها غالياً. ولعل ذلك هو ما يدفع بسدي كُريو دائماً إلى الصفح عن ابتعادها مع رجال أكثر غنى منه. ويكمن وفاء مانون في كونها لا ترتبط بالآخرين بل تبيع نفسها لهم. ذلك

كُريو بأن الرغبة في جعلها راهبة كانت بهدف السعي إلى تعطيل «ميل نحو اللذة» كان أخذ يتبدى فيها بقوة قبل ذلك. ويقدم لنا الاستسلام الذي قبلت به هذا لمشروع - الذي لا يتوافق مع طبيعتها إلا قليلاً - فكرة أولى عن لين طبعها. ويحتذي شيء ما في نفسها بالأحداث التي تعرض لها. ومن ثم فالصدفة هي التي تختار لها وتوجهها أكثر من النزوة. لذلك يحق لنا أن نتساءل كما تسأل الكثيرون وكما تسأل دي كُريو نفسه : هل مانون في الواقع خؤون تبيع نفسها ؟ هي كذلك بكل تأكيد إذا احتكنا إلى أفعالها وحدها. بل هناك نوع من اللباقة في ازدواجيتها هو الذي يسمح لها بأن تُغلق اللمسات والقبل الأكثر لطفاً على دي كُريو الملتهب شوقاً - والذي لا يكبرها إلا بسنة واحدة تقريباً، وتدين له بوصولها إلى باريس - في الوقت الذي يدق الباب الرجال الذين قدمت لهم هذا العشيق ذا الثقة العمياء : فالسلل الذكي الذي ستقوم به إلى غرفتها بذريعة أنها تريد أن ترتب زيتها إنما تقدم عليه، في الحقيقة، كي لا تشهد اختطاف دي كُريو وهي المسؤولة عنه لأنها قامت سرا بإشعار أبيه بالمكان الذي يختبئ فيه. فهل من الممكن التصرف باستخفاف أكثر من هذا لجرد رغبته في التحكم بعدها من الاستفادة بكل طمأنينة من جود المزارع العام ب. الذي يريد أن يتخذها عشيقه له ؟ غير أن التأمل في ذلك يجعلنا نعدل حكمنا عليها في الوقت نفسه الذي تطرح فيه قضية مسؤوليتها. فلكي يكون المرء خائناً تماماً، لابد من توفره على

[155، 220 (هـ-13)، 241].  
(بروست).

موكلير، روجي (MAUCLAIR, Roger)  
[276 (هـ-83)].

مولي بلوم (MOLLY BLOOM) (← بلوم  
ماربون).

مون (MOON) [257].

موسى (MOÏSE) [233، 274 (هـ-49)].

مورو، السيد فريدريك (MOREAU, Monsieur Frédéric)  
[125 (هـ-19)، 223 (هـ-53)].

موريل (MOREL) [67-68، 73، 91،  
97 (هـ-88، 89)، 215].

مورسو (MEURSAULT) [241، 268].  
شخصية رئيسة في حكاية «الغريب»  
لألبير كامى\*، وهي حكاية صدرت سنة  
1942. وهذا الرجل اللامبالي الصمّوث  
الحائر أبدأ يعيش بالتقسيط. ليست له ملاح  
محددة ولم يدجن الأشياء. والعالم في نظره  
سلسلة غرّف غاصّة تارة وفارغة تارة أخرى،  
وفي وسطها تتجمّد إجماعة أو كلمة أو مُدبّ  
من الشارع أو سجع من الشمس. وما  
يلزمه هو الصمت الذي يمكن أن يتخطّم  
به «شيء» الذي تعزله نظره على حين  
غرّة. ولكنه لا يركّز نظره في أي مكان، بل

ما يجعل العشيق المهجور يلطف، وبشكل  
غريب، العذاب الذي يمكن أن ينجم عن  
بعض الصور الفاجرة. إن بيع مانون  
لنفسها - إذا أضفي عليه الشكل الوحيد  
للكرامة واحترام الذات الذي عرفته - هو  
دليل صدق تعلقها بسدي كروي من خلال  
رهان قل نظيره.

وتأتي لحظة نفهم فيها أن مانون ليست  
مكلفة بتجسيد شرف العالم ووفائه بقدر ما  
هي مكلفة بتجسيد شيء آخر قد يكون  
أكثر عزة لأنه أكثر ندرة وأكثر زوالاً، هو  
الجمال. ولعل قوة الأب يوفىو تكمن في  
نجاحه في أن يخلق من فراغ كائناً ذا حياة  
لا تنسى. فدون أن نعرف لون شعر مانون أو  
عينها وبمجرد ما نقرأ عنها كلمات عامة  
مثل: «كان جمالها يفوق كل وصف...  
كانت ذات سميت لطيف لين للغاية... إنه  
سميت العشيق نفسه»، أو «ذلك الوجه  
القادر على الدفع بالعالم نحو الهيام»، يتوصل  
كل منا إلى تكوين صورة عنها هي صورة  
امرأة فريدة، تتعاش فيها بشكل متناقض  
أقصى درجات الخيانة مع أقصى درجات  
الصدق. - ح.

مارلو (MARLOW) [256].

مارسيل (MARCEL) (← السارد أو أنا  
أو مارسيل).

ماتيلدا (← لامول، ماتيلدا ده).

ماتيلدا، الأميرة (MATHILDE, princesse)

ميرتوي، السيدة ده (MERTEUIL, Madame) [232-231].  
[232-231].

المركز (— ده رنكور).

المركزية (— رواية «القبطان فراكاس») [126 (هـ-31)].

ن -

نانون (NANON) [132].

ناتاناييل (NATHANAËL) [269، 277 (هـ-106)].

نوح (NOAH) [166].

نوسينكن، البارون فريدريك ده (NUCIN-) [195]. شخصية  
في «الملهاة البشرية» \* (1830-1848) لأونوريه ده بلزاك، تظهر بشكل خاص  
في رواية «الأب كورويو» \* (1834)، ورواية  
«مصرف نوسينكن» \* (1838)، ورواية  
«أبيه المومسات وبؤسهن» (1839-1847). وهو أزرسي و«ابن يهودي أعتدى  
بطمع». ونوسينكن هو عند بلزاك تجسيد  
البنك. إنه في رأس ثروة طارئة مكتسبة عن  
طريق مضاربات مرمية. ومرة بعد مرة «يرتفع  
فوق الهوة التي غرق فيها آخرون». وإحدى  
تصفيات الحساب الاحتمالية، التي أنجزت  
لصالح معركة واترلو، أثمت بناء قوته ومنحته  
شهرة الأوروبية. ومع هذا، فإن المصير في لم

هو عابر دائماً، حتى في بيته، بل حتى في  
قرارة نفسه. والأشياء موجودة لا أكثر. وبما  
أنه غير مبرر ولا يُبرر وعديم الأحاسيس  
بطبيعة الحال، فإنه يكون كله لنزواته الحاضرة  
ولا يأبه إلا بها ولا يحاول تنسيقها. إنه  
شفاف. وليس إلا سلسلة من اللحظات  
الخاطفة. لا يدوم. يشاهد مأساته. يقتل  
بالصدفة، ويرى نفسه يُحاكم وكأن  
المحاكم شخص آخر. وإليك جريمته : إنه  
يدو غير إنساني. ويُحكم عليه بالموت،  
جُملة، لأنه رفض أن يكذب (وهل كان  
قادراً على أن يكذب؟)، ولأنه تحدث عن  
الأمر كما رآه، دون أن «يُحس»ها. إن  
هذه التوبة تقضي عليه : فالجتماع يحس  
بنفسه مهتداً، لأن هذا الرجل رفض أن يزيد  
في قيمة أحاسيسه. وبما أنه لم ينتظر أي شيء  
أبداً ولم يطلب أي شيء من أي كان، فإنه  
يظل وفياً لنفسه ويقاوم إغراء الخلاص كما  
يقاوم إغراء الأمل. لقد صار العالم، في  
السجن، راكداً تماماً. ويتفاهم الصمت.  
ولعل ذلك هو مصدر الغنائية النهائية عندما  
يُوهب الغريب إدراك وحدته فجأة. فيعتنق  
حياته ويصير شهيد الـ«فطرة» المقبولة حتى  
النهاية. — أ.

ميزي (MAISIE) [208-207].

ميلادي (MILADY) [67].

مينار، بير (MENARD, Pierre) [269،  
277 (هـ-107)].

مينيرفا (MINERVA) [280].

يشتهر بصفته أشرف رجل في العالم. وتجاوزت نشاطاته مجال البنك بكيفية واسعة. وتحتضن عبقرية نوسينغن كل شيء. فلا شيء ممّا يمكنه أن يُدرّ ومُحاً مُعَيَّناً لا يُبالي به «فيل المالية» هذا الذي يهتم بالتمويلات الحكومية قَلَر اهتمامه بالخمور والصفوف وأشجار النيلة، إلخ. إنّ نوسينغن غريب في جنسه. والبنك، كما يفهمه، يصير سياسة كبرى ويقارن بلزك شخصيته بفاتح يشكّل الجنود أرباحه الخاصة ويُضخّي بالأغلبية قصد الوصول إلى النتائج المُبتَغاة مهما كَلَّف الأمر. ومع ذلك، فإنّ الميزة الأخيرة لنوسينغن تظل نظرية إلى حدّ ما؛ وضمن الشروط الخاصة لعصره، لم يكن بعد بإمكان بلزك رسم الصورة الفخيمة للإقطاعي الحقيقي في العهد الديمقراطي، الذي يُعطي قوانينه على الدولة ويطيح بالوزارات ويشير، بفعل قرار بسيط في البورصة، ثروة أو إفلاس الآلاف من الأشخاص الذين وضعوا ثقتهم فيه. - أ.

نوربوا، المركيز ده (NORPOIS, le Marquis de) [72-73، 196-197، 225 (هـ-82)، 252]. شخصية من شخصيات رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* (1913-27) لمارسيل بروست\*. نظراً لأنه سفير لفرنسا ودبلوماسي يعمل بوزارة الشؤون الخارجية، فقد كان صديقاً لسأبي\* السارد الذي يعتمد عليه كثيراً لكي يتخب عضواً بالمعهد الفرنسي. وأثناء دعوة نوربوا للعشاء عند عائلة السارد يطنّب متحدثاً متحدثاً في كل الموضوعات، من تراجيديا لايرما\*

إلى السيدة سوان - أوديت - ومن الكونت ده پاري\* إلى الفن الأدبي. وعند هذه الشخصية العلامة، أن الشعراء ليسوا «سوى عازفي ناي»، كما أن الفن ليس سوى «لعب هواية». وقد اغتاض السارد من هذا الموقف: لقد كان نوربوا، فضلاً عن ذلك، قد حاول ثنيه عن التوجه للإبداع الأدبي، ونصحه باتباع حياة مهنية جديّة، مثل العمل الدبلوماسي الذي يمكنه من هواية قرض الشعر خلال وقت فراغه. ويلتقي السارد مع نوربوا عند المركيزة ده فيليپاريزيس\* التي تربطها علاقة قديمة بهذا الدبلوماسي. ويسمعه وهو يتحدث مع بلوخ\* عن قضية دريفوس بتردد حذر مجتنباً اتخاذ أي موقف محدد. ونلاحظ المدار الذي يحاول من خلاله إقناع الأمير ده فافنهايم\* بأن ترشيحه للمعهد الفرنسي سيقبل لا محالة. وبالمقابل يسر إلى السارد بأن ترشيح أبيه غير ملائم تماماً... كما أن مارسيل قد استغرب جداً، بعد ذلك، عندما علم من الدوقة ده كيرمانت\* أن المركيز ده نوربوا قد تحدث عنه. بثناء. ثم إن للمركيز نوربوا ذاكرة ضعيفة. فهو لا يتذكر أنه كان قد عبر عن بعض التخمينات الخاطئة حول تحالف ممكن بين فرنسا وألمانيا؛ وهذا الدبلوماسي لا يكذب في الواقع، غير أنه نسي بسرعة ما كان قد قاله يوماً تحت تأثير الظروف المحيطة. وسيلتقي السارد، بعد سنوات من ذلك، في البندقية، في فندق دانييلي المشبوه، بالمركيز ده نوربوا الذي كان قد أصبح واهماً بفعل تقدم سنه، مصحوباً بعشيقته القديمة المركيزة ده فيليپاريزيس. ولأنه أبعد عن السياسة التي

تشابه بشكل مقلق في الواقع. ويسجل  
 پروست، في الختام، أن مميزات الفطنة  
 والتعقل التي كان يعتقد أنها من مميزات  
 رجال مثل نوريو، تنتظم ثانية وتتجسد «في  
 أولئك الذين يبدو أنهم يستبعدونها»، مادما  
 نجدها ثانية ذات يوم عند بلوخ الذي  
 سيصبح هو الكاتب الشهير دي  
 روزيه. - ح.

نيلي (NELLY) [243].

س -

سازرا، السيدة (SAZERAT, Madame)  
 [266-267]. شخصية من شخصيات  
 رواية «بخط عن الزمن الضائع»<sup>١</sup> (1913-  
 1927) لحارسيل پروست<sup>٢</sup>. والسيدة  
 سازرا - التي كانت فرانسواز<sup>٣</sup> تشبث  
 بتسميتها بالسيدة سازرين - هي جارة  
 لوالدي السارد<sup>٤</sup> بكمبري. غير أن آراءها  
 السردوفوسية أبعدها لمدة عن هذه الأسرة.  
 كانت تعيش حياة عادية، لا تلتقي إلا  
 بأناس مضجرين، ونعلم أن أباها قد كان  
 إفلاسه على يد السيدة فيلياريزيس<sup>٥</sup>، عندما  
 كانت الدوقة هافري<sup>٦</sup>، وذلك أنه أحبها بوله  
 فتخلت عنه. في البندقية حيث التقى أم<sup>٧</sup>  
 السارد ثانية ودعته إلى العشاء في الفندق،  
 تأثرت لعلها بحضور السيدة فيلياريزيس  
 التي كانت ترعب في رؤيتها. وعجزت عن أن  
 تستحضر صورة تلك المرأة، التي كانت فيما  
 مضى «جميلة كالملك وشريرة كالشيطان»،  
 من خلال هذه العجور الحيفة المرعبة،

يتوق إلى العودة لعلها، فإن نوريو ما زال  
 يعتقد أنه قادر على عزل أولئك الذين ينوي  
 الحلول محلهم، من خلال الانتقادات النارية  
 التي يوجهها لهم. وبالرغم من أنه يميل إلى  
 ذلك بعنف الشيخوخة، فإنه لم يفقد تقاليد  
 لغته الدبلوماسية. فنحن نراه يدبر مكيدة مع  
 الأمير أودون فوجي لأنه يشعر بالأمل في  
 الحصول على منصب قسطنطينية، التي كان  
 قد أدى فيها مهمة بارعة في وقت مضى. كما  
 يعتقد أن أمر تنويع حياته العملية يمكن أن  
 يكتسي أهمية دولية، لأن الشيخوخة لا تجرد  
 المرء من الرغبة وإن كانت تسلبه العزم.  
 ونتيجة لذلك تكلل مقاصده بالنجاح.  
 فعندما يثير فوجي الأزمة الإيطالية ويحدد  
 مختلف الخلفاء الممكنين لرئيس المجلس،  
 يتساءل نوريو بلطف : «ألم يذكر اسم  
 جيوليتي؟» ويعود الأمير فوجي في المساء  
 نفسه إلى روما حيث سيستقبله الملك. وبعد  
 ثلاثة أشهر، تحكي إحدى الجرائد مواجهة  
 فوجي ونوريو. وفي غضون ذلك، يدعو  
 الملك جيوليتي ويقبل هذا الأخير ذلك. وفي  
 روما، كان السيد بارير يشكو من أنه كان  
 سفيرا شبه رسمي في كيرينال. وقد صور لنا  
 پروست شخصية نوريو خلال حرب  
 1914 شخصية ضعيفة الإدراك موجهة  
 وصايا إلى المحايدين من خلال مقالات  
 مفخمة نحد فيها تعابيره الجاهزة المعروفة  
 وحيله القديمة وأساليبه البلاغية : «فجر  
 النصر»، «الشتاء العام»، «انثالث قطع  
 الرند» الخ. ويبدو أن پروست قد أفسح  
 المجال في مقطع من «الزمن المستعاد» لبروز  
 خلط بين أقوال «بريشو وأقوال نوريو، التي

صحيحة ولا يمكن أحداً أن يصدقها فيعرض نفسه لتوبيخ شارل سوان\* ثم «يحتجب» بجين... يلتقي به السارد في باليك، في «القطار الصغير» الذي كان سانيت يتخشى. «المشاكل» داخله... وأمام اللطف الخادع لآل فيردوران بدأ يستعيد ثقته. إلا أن السيد فيردوران\* لم يتوان في إظهار فظاظة تجاهه، في حين لم تكف السيدة فيردوران\* عن التباهي بـ«اللطف» الذي يديه زوجها، وتبديه هي أيضاً، تجاه أمين المحفوظات المسكين. كما يُستغل خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران عندما تدفعه سخافته إلى إعلان موت الأميرة شراطوف\*. وبالرغم من كونه كاثوليكيًا متحمساً، فقد كان «تعدلياً» وقت قضية دريفوس. وسيصاب بنوبة عندما يعلم أنه أفلس تماماً. ويقرر آل فيردوران الذين كانوا قد أبدوا قساوة على سانيت أن يخصصوا له معاشاً برغم أنف الجميع. وقد مات بعد بضع سنوات، بعدما كان يعالجه كوطار. - ج.

سانيلون (SANILON) [67].

سان - لو، الأنسة ده (SAINT-LOUP, Mademoiselle de) [66، 77، 86].

سان - لو أون - بري، روبرير المركيز ده (SAINT-LOUP-EN-BRAY, Marquis de) [61، 65، 68، 72، 74، 97 (هـ-89)، 169 (هـ-15)، 196، 215، 252، 261، 266]. من شخصيات رواية «بمحا

مقوسة الظهر، محقنة الوجه، التي دلوها عليها، والتي كانت منذ ذلك الحين، سببا في الضنك الذي اضطرت إليه أسرة سازرا في كومبري. وعندما سبرى السارد، السيدة سازرا بعد ذلك، لن يتمكن من التعرف عليها، كما أنها هي نفسها ستخلط بينه وبين صديقه بلوخ\*، وتنسب إليه أطروحة حول فيليب الثاني هي لهذا الأخير. كما أن ابن السيدة سازرا الذي كان قد تزوج ابنة الدكتور كويل سيموت في الحرب. وسيحدث وجوب كتابة رسالة تعزية إلى هذه المرأة غيبوبة لدى السارد. - ج.

السيدة ذات اللباس الوردي (LA DAME EN ROSE) [62، 64، 67، 73، 83، 133، 135، 144، 155-156]. (أوديت).

سانيت (SANIETTE) [196، 226 (هـ-108)]. شخصية من شخصيات رواية «بمحا عن الزمن الضائع»\* (1913-27) لمارسيل بروست\*. وهو أمين محفوظات «وفي» لعشيرة آل فيردوران الصغرى، لأنه كبش فداقتهم. وهو صهر لفيورشفيل\*، الذي يصدر عليه «حكمه»، فيطرده. ويسعى سانيت، الخجول اللطيف الذي تنقصه الرصانة، إلى كسب ود هذا الوسط المستهزئ المتوحش. وما أن سانيت يعاني من الإحساس بأنه ممل، ويعي بأنه كان أكثر كدرا من المعتاد أثناء حفلة عشاء عند آل فيردوران، يختلق على سبيل التسلية حكاية عن الدوق ده لاثرموال غريبة مصنوعة غير

الرياضي لا يقدر إلا الأشياء ذات الطابع الفكري. وهو معجب بالمذاهب الاشتراكية، يدرس نيتشه وبودون، ويبدو أنه مشبع بكرة عميق لطبقته. وعندما يتحدث عن والده، الذي لم تمنح له قط فرصة التعرف عليه، يتأسف لكون هذا الرجل المرفه المشهور بملذكراته عاش في عصر هيلانة الجميلة ولايش. ونظراً لأن سان لو ضابط، فإن السارد يذهب لزيارته بضمونصير حيث يوجد بالثكنة ويتناول عشاءه مع رفاقه في الفندق : وقد أتاحت له بذلك فرصة الإنصات إليه وهو يخطب حول «فن الحرب». وبعد ذلك بقليل يصحبه معه إلى المطعم مع عشيقته، فيتوصل بعد ذلك برسالة عتاب شديدة اللهجة من روبرو الذي يؤاخذه على تغزله بسراويل. وقد استاءت عائلة مارصانت وفيلبانيزيس من علاقة الضابط الشاب. وتحدث هذا الأخير عن أمه بقسوة تدهش السارد؛ فسان لو يحتج على قسوة العائلة عليه. ونظراً لغيرته الكبيرة، سيصفع صحفياً في المسرح لأنه كان وقحا تجاه راحيل. غير أنه يرسل في مهمة بالمغرب فيقطع علاقته بعشيقته مباشرة. ونرى في الوقت نفسه كيف ينسلخ روبرو عن توجهه السديفوسسي ثم نعلم أنه أدمن منذ مدة الآفة التي كانت معروفة في عمه شارلوس\*. إذ أنه بعد محاولات زواج متألقة متعددة يتزوج جيلبرت سوان، ابنة أوديت\* التي كان يرفض التعرف عليها فيما سبق. ومما أن تزوج حتى أصبح لا يطبق عالم الأناقة. وسيلاحظ السارد الذي يزوره في طانصونفيل أن حساسيته لم تعد مرهقة

عن الزمن الضائع\* (1913-27) لمارسيل بروس\*. وهو ابن لماري أيتار، الكونتيسة ده مارصانت، التي هي نفسها أخت الدوق ده كيرمانت\* والبارون ده شارلوس\*. ويظهر روبرو ده سان لو في البداية أكثر أصدقاء السارد حميمية. وهو طويل، ممشوق القوام، طويل العنق، مرفوع الرأس معتد بنفسه. ولهذا الشاب ذي النظرات الثاقبة بشرة بيضاء وشعر ذهبي كأنه امتص كل أشعة الشمس. ولعينية (اللتين تسقط من إحداهما دائماً نظارة أحادية الزجاج) زرقة البحر. وهو معروف بأناقته، وقد وصفت كل الجرائد بذلته التي مثل بها شاهد عيان للدوق ده أوهيس أثناء إحدى المبارزات. ويعتقد السارد أن السمة الخاصة جداً لعينية وشعره وشعره وهيئة تناسب حياة مختلفة عن حياة باقي الناس. ونظراً لأناقته ووقاحته، يمكن الاعتقاد أنه متخنت لولا أننا نعرف رجولته وعلاقاته المتعددة وولعه بالنساء. وعندما يتعرف عليه السارد تكون عشيقته المفضلة هي الشابة اليهودية الممثلة التي تسمى راحيل\* وتدعى راكيل. وسيدعش مارسيل\* لعجرفة ووقاحة المركز الشاب ده سان لو الذي يبدو أنه يمر دون اكتراث قرب منزلهم ويتجاهلهم منذ اليوم الذي قدم فيه إلى عائلة السارد من طرف عمته الكبيرة السيدة ده. فيلبانيزيس\*. ولكن ها هو ذا سان لو يرسل إلى مارسيل بطاقته وييدي رغبته في الحديث الطويل معه، ليصبح هذا الشاب المحترق أحب الناس إليه وأكثرهم لطفًا. فهذا الأرستقراطي، هذا الرجل

«كل ذلك، بإيجائياته وسليباته» «دون تحفظ، وكان آخرها الهجوم السخي على خندق مضحيا في سبيل الآخرين بكل ما يملك، كما تمدد ذات يوم فوق أرائك المطعم كي لا يزعجني... هو الذي كان يبدو في هذه الحياة... ذا حمية متقدة، مخفياً بآبتسامة الإرادة التي لا تقهر والتي كانت في رأسه المثلث، إلى أن تختصر في ذهنه... ليشحذها في النهاية». وبالتخلص من كتبه أصبحت الإقطاعية ثانية ثكنة عسكرية. - ح.

سانت - أوڤيرت (SAINTE-EUVERTE)  
[98 (هـ-94)، 162].

السارد أو أنا أو مارسيل (NARRATEUR, le ou JE ou MARCEL [39، 41، 43 (هـ-2)، 3، 52-55، 61-70، 75، 77-81، 83، 87-90، 93 (هـ-11)، 94 (هـ-22)، 28، 95 (هـ-34)، 39، 105، 111-112، 114، 118-120، 126 (هـ-39)، 127 (هـ-52)، 133، 135، 139، 141، 144، 151-152، 154-157، 162، 165، 169 (هـ-15)، 172 (هـ-56)، 184، 186، 189-190، 194، 205، 208-213، 215-216، 225 (هـ-80)، 229-230، 236-238، 249-254، 258-259، 261-262، 266-267، 276 (هـ-84)]. شخصية رئيسية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» (1913 - 1927) لمارسيل پروست. ويمكن القول إن الحكاية كلها، باستثناء

كما كانت وأنه اعتاد الكذب. وبالرغم من كونه يتظاهر بتجاهل عازف الكمان موريل، فإن له علاقة بهذا الشخص قليل الاحترام الذي يعتقد أنه يكتشف فيه تشابهات مع عشيقته القديمة راحيل التي استمر في إرسال إيراد محترم لها. خلال حرب 1914، يتم إرساله إلى الجبهة، غير أن وطنيته وبطولته كانتا ممزوجتين بإحساس بالتواضع يكشف جانباً من جوانب طبعه الذي ورثه عن آل كيرمانت. ويجد السارد في رسالته التي ترد عليه من الجبهة، كل الثقافة الليبرالية التي كان قد اكتسبها، ممزوجة بتأملات استراتيجية مهمة حول سير الحرب. كما يشير فيها أيضاً إلى شجاعة العوام التي لاشك فيها، الشجاعة التي جعلته يزداد فهما لفكر العصور التاريخية الكبرى. ولذلك يتمنى سلماً عادلاً للفرنسيين والألمان معاً.

لكن شخصية سان لو اللطيفة نفسها تحتفظ بازديادها. فخلال إحدى الإجازات، يقف في پاريز قبل الذهاب لرؤية زوجته ويذهب لفندق جويان\* المشبوه حيث سيضيع منه وسام صليب الحرب. وسيقتل غداً عودته للجبهة، وهو يحمي أنسحاب رجاله. ويسجل السارد أن روبر كان لا يكره شعباً. وفي المرة الأخيرة التي رآها فيها، كان سان لو يندندن بالألمانية أغنية شعبية لشومان. «كان قد نحاشى أمام العدو... ما كان سينقذ حياته، وذلك باعاء الدات أمام الآخرين والذي كانت ترمز إليه كل تصرفاته». ويتذكر السارد بحزن ذلك الشخص الذي كان يتمنى أن يتخذه صديقاً. لقد قدمت شخصية سان لو دائماً



الجزء الذي تحت عنوان «حب سوان»، عاشها مباشرة، وشهد عليها في الآن نفسه مع البطل. فهل يجب الاعتقاد أن هذا السارد يتطابق مع المؤلف. وقد حَذَرْنَا بروسْت من هذا الخلط الخطير في رسالة إلى لوسيان ضَوْضِيه : إذ أن الأمر يتعلق برواية، وليس بسيرة ذاتية أو بذكرات. وإذا كان بروسْت قد أعطى، على مضض، اسمه الخاص لبطله، فإن ذلك لم يكن إلا في نهاية الرواية ومرتين أو ثلاثاً فقط. فما هو إذن هذا «الدور الأول»، هذا «الراوي». أو - كما يقول بروسْت - هذا «السيد الذي يقول أنا؟» (يمكن بخصوص هذه المسألة الاقتداء بحارثان شوفي الذي مَيَّز بدقة أربعة «أنا»ات مختلفة : ذاك الذي يقول «أنا»؛ هارسيل، البطل الذي هو «أنا»؛ بروسْت، المؤلف، الذي لا يقول أبداً «أنا» ويقود كل شيء؛ وأخيراً بروسْت، الإنسان الذي منحت حياته مادة الرواية). ويتعلق الأمر بشاب بورجوازي پاريزي وُلِدَ في الثلاث الأخير من القرن التاسع عشر. (لقد أمكننا أن نلاحظ أن بطل القصة يصغر المؤلف بعشر سنوات تقريباً). ويعيش أبواً هذا السارد في پاريز، لكنهما يُقَضِّيَان عَظْلَهُمَا في ضيعة بالريف تُدعى كومبري. ويظهر أن الأب له وظائف في وزارة الشؤون الخارجية. وكل هذا يُتْرَكُ غامِضاً ويكشف شيئاً فشيئاً. فمن جهة أولى، يقول بروسْت إن كتابه العريب رواية : «إن أقل ما يتعد عنه هذا هو الرواية». ومن جهة ثانية، يتعلق الأمر، بمعنى ما، بشاب يطمح هو نفسه إلى كتابة رواية. وكان على أهبة الانتاع لغياب

المواهب الكافية، عندما جعلته إشرافات متتالية يستشرف معنى موهبته الحقيقية. ومن ثم سيكون شاعر هذه «اللحظات الخاصة»، لحظات الخدس بِمَدَّة لا زمنية، ولكنه أيضاً - وبكيفية قَدْرِيَّة - شاعر جميع اللحظات الأخرى عديمة الجدوى والفاسدة التي تسبق هذه اللقبة والتي سيسمينا «الزمن الضائع». ومن ثم، فإن الرواية التي سيكتبها البطل ستكون هي تلك التي فرغنا من قراءتها، بمعنى أن النهاية تسبق البداية، مثل ثعبان الخرافة الذي يلدغ طَرْفَ ذَنَبِهِ بكيفية أبدية. ويقول لنا بروسْت إنه كتب خاتمة الكتاب مباشرة بعد الصفحات الأولى بهدف دَمَغِ هذا الطابع الدوري وإغلاقِ الخَلَقَةِ. إن هذا الكتاب هو إجمالاً قصة «استكشاف» بكل المعاني التي يمكن أن نعطيها لهذه الكلمة : كشف، استعادة، امتنان، تَحَقُّق، إلخ. ويتضمن «استكشاف الذات» هذا العالم بأسره. «لو أن بروسْت لم يَسْعَ إلا إلى معرفة الذات على المستوى النفسي، لكان مجرد أخلاقي. ولو لم يَسْعَ إلا إلى المتعة السامية التي يَمْنَحُهَا إياه أحيانا الانطباع القادم إلى التعبير ضمن انفجار فوري، لكان شاعراً؛ ولو أنه لم يُرَد إلا رسم شخصيات، لكان روائياً حاذقاً... ونظراً لأنه كان يقوم بكل ذلك دفعة واحدة، أنجز عملاً عبقرياً وغير قابل للتصنيف» (لوي بول).

وبناءً عليه، ما الذي يقوم به ساردُ «بَحْثاً عن الزمن الضائع»؟ يوضح بروسْت ثانية : «إنه كتاب واقعي إلى أقصى حد، ولكنه مدعوم نوعاً ما، لحاكة التذكر

اللاإرادي، بتكريرات مفاجئة؛ إن جزءاً من الكتاب هو جزء من حياتي التي كنت قد نسيته والتي أستعيدها، فجأة، وأنا آكل قليلاً من حلوى مادلية كنت قد غمستها في الشاي... ويتولد جزء آخر من الكتاب من دقائق الاستيقاظ، عندما لا نعرف أين نحن ونظن ذاتنا ستين من قبل في بلد آخر. غير أن كل هذا ليس إلّا دعامة الكتاب. وما يقدمه واقعي ومشوب العاطفة». فأن تكتب قصة سارد رواية «يحط عن الزمن الضائع»، يعني إذن إعادة كتابة ثلاثمائة صفحة التي تتكون منها رواية پروست! فلنحتفل فقط بتعداد الأحداث المسروقة مستخدمين الموجز الذي وضعه پروست نفسه، ولكن مع اعتبار تحولات مستمرة يضيفها بالتابع إلى براهين كتابه، والتي تُبدّل قليلاً تناسباته، تاركة لمجموع العمل تلك البنية المبنية بدقة والتي يوليها أهمية قصوى؛ وذلك لأنه هو نفسه يحب أن يشبه هذه الرواية الضخمة بكاتدرائية وكان قد خطر بباله، في زمن ما، أن يعطي مختلف الأجزاء عناوين من قبيل: جناح كنيسة، صدر كنيسة، زجاجيات، الخ. (تتضمن الطباعات الأولى أربعة عشر أو خمسة عشر مجلداً. وطبعة الهلياد ثلاثة مجلدات بناء على رغبة المؤلف). وإذا كان پروست قد اختار أن يكون له بطل مجهول تقريباً، فلأنه - حسب ملاحظة السيد سوزوكي الصحيحة - أراد ضمن رغبته المستمرة في اقتحام «جوهر الآخرين» والاتحاد مع الغير، أن يكون سارده لسان حال الإنسان الذي يقرأه والذي يبدو أنه يمدُّ إليه مرآة.

يستيقظ السارد إذن، غير متأكد من المكان الذي يوجد فيه. وحين تُطلَق ذاكرته، يعيش من جديد طفولته في كومبري، وغارفه، في الليل، عندما يقوم سوان\* بزيارة والديه. ولي أحد الأيام، يُعيد له مذاق مادلية مغموسة في الشاي ماضيه برمته، أي الحياة في كومبري، العمّة ليوي\* والكنيسة وزجاجياتها وناقوسها والسيد لوكرندان\* وأولالي\* والحال أدولف\* و«السيدة ذات اللباس الوردية»... - أوديت\* - بيركوط\*، بلوخ\*، السيد فانتوي وابنته... - الأنسة فانتوي... وذات يوم، يلتقي من جهة بيت سوان بجيلبرت\* التي رَمَتْه بنظرة غريبة. ويحضر من تلة عبر نافذة، مشهداً سادياً بين الأنسة فانتوي وصديقتها. وقد كانت له من قبل ذبذبات «أدبية»، لكنه يشك في موهبته. ومع ذلك، استشعر يوماً، أثناء فسحة له مع الدكتور بروسبي\* في هارتينفيل، انطباعاً قوياً بثلاثة نواقيس في الفضاء. وستكون الكلمات التي أُوْحِي له بها هذا الانطباع العلامات الأولى على موهبته. وخلال جولاته المنفردة من جهة ميزيكليز ومن جهة كيرمانت يكتشف الدور الذي ستلعبه هاتان الـ«جهتان» في حياته الآتية... (هنا يقع قسم «حب لسوان»). يستحضر السارد أسماء البلدان التي يرغب في زيارتها؛ غير أن المرض يؤخر مشاريعه. ويتذكر حينها الشانزليزيه وميلاد حبه لجيلبرت سوان\*. ويذهب كذلك إلى مَمَرِ الأفاقيا وإلى الغابة للإعجاب بأناقة السيدة سوان\*. ونرى من جديد ضمن كتاب «في ظل الفتيات المزهرات» بعض

حياته المجتمعية وبعض مظاهر «زمنه» المفقود». ولكن، خلال إحدى جولاته في الشانزليزيه، أصيبت جدته\* بتوبة. وصفحات بروست بخصوص احتضار الجدة وموتها هي من أروع صفحات الرواية. وعلى هذا، تستعيد الحياة حقوقها: إذ أن السارد يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع أليوتين ويتعبد عبثاً مواعيد مع الأنسة ده مستوراي، التي توظف رغباته؛ ويندمج أكثر من السابق في وسط آل كيرمالت، ويصف لنا روحهم و«تبل قلب» سان - لو؛ وأخيراً يبدأ في توثيق ميولات شارلوس ويشاهد مشاحنة بين الأخير وجويان\*، صانع الصدر. هكذا نقتحم عالم سدوم وعامورة. وبموازاة ذلك، يعتقد السارد أنه كلف بوصيفة البارونة بوتوبوس\* ويتردد على صالون أوديت سوان، الذي صار من أكثر صالونات باريس أناقة. وخلال إقامة ثانية في باليك، التي يحدث فيها عن وصيفة السيدة بوتوبوس، يستشعر السارد لأول مرة - وهو منحرف فوق سويقيته - فكرة موت جدته: إذ يُفسر من خلال «تقلبات القلب» تأخر هذا الألم العميق. ومع ذلك، تثار شكوكه بخصوص أخلاق أليوتين. فيرغب في مقاطعتها؛ ولكن، عندما يعلم بعلاقتها مع صديقة الأنسة فانتوي، يقرر أن يحتفظ بها سجيناً ومترهبة في شقة أبيها الغائبين. وحينها، يعلم بموت بيركوط الذي أعطاه قته الإحساس بحقيقة أكبر من حقيقة الحياة اليومية. وبعد ذلك بقليل، يكشف - وهو ينصت للعرف السباعي لفانتوي - البهان والوعد على أن وراء تفاهاات الحياة يوجد شيء يمكن

الشخصيات التي كانت قد ظهرت في قسم «حب لسوان»: آل فيردوران\* والدكتور كوطار\* وال«عشيرة الصغرى». ثم يتعرف السارد على السيد ده نوريوا، الذي يسعى إلى تثبيطه عن الانقطاع للأدب. وعلى هذا، يصفي إلى لايرما\* في دور فيدرا ويعترف بخيسته. ويمرض، فيدخل عند آل سوان\* ويلتقي بالكاث بيركوط. ونراه يُقاطع جيلبرت، مع أنه يظل صديق والديها. ونعثر عليه من جديد على شاطئ البحر، وفي باليك التي وصفت له سوان كنيتها القديمة ال«فارسية» إلى حد ما، مرفوعة بجذتها التي تعرفت في السيدة ده فيلياريزيس\* صديقة من المدرسة الداخلية. وتقدمه الأخيرة لحفيدها، المركز ده سان - لو\*، الذي يرتبط به. ويتعرف كذلك على البارون ده شارلوس\* الغريب ويتناول طعام العشاء عند آل بلوخ. ويكتشف ال«عصابة الصغيرة» للفتيات المزهريات اللواتي يصبح مغرماً بهن. وأثناء زيارته لرسم إيلستير، وجد إحداهن، وهي أليوتين\* التي تركز حبه عليها. رفضت له قبلة. وأقام والده حيثجد في جناح من قصر كيرمالت، الذي فقد اسمه، في نظره، قليلاً من الشعر. غير أن هذا الاسم يزدهي في منظوره بمفان جديدة عندما كان يتأمل الأميرة ده كيرمالت\* في الأوبرا. ويغرم بالدوقة ده كيرمالت\* التي تفاها أثناء فسحاته الصباحية. وتعرف على راحيل\*، التي هي عشيقة سان - لو، وزار السيدة ده فيلياريزيس واقترح عليه البارون ده شارلوس\* صداقته. وها هنا بعض مظاهر

تحقيقه بالفن. وليكرس نفسه لموهبته الأدبية، يُقرر مقاطعة البيوتين عندما يختار. غير أنه يعلم أنها قُرّت وبعد مساعي فاشلة لاستعادتها، أصابه أسى شديد حينما عَلم بموتها من جرّاء حادث. وسيلبي هذا الألم التسيان المتصاعد واستيقاظ حب جديد لفتاة متوقعة - لن تكون إلا جيلبيرت.

وعندما ذهب السارد إلى البندقية رفقة أمه\*، تلقى هناك بركة مبهورة من لدن البيوتين وهو ما جعله يعتقد لحظة أنّ عشيقته لم تُمت (وتبين حينها أنها ماتت فعلاً في قلبه). وفضلاً عن ذلك، فإنّ هذا التوقيع كان عائداً إلى غلط المُبرق. تأتي البرقة من جيلبيرت وتعلن زواجها من سان - لو في الوقت نفسه الذي عَلم فيه السارد بزواج حفيده جويان\* من الشاب كامبرير\*. وأثناء إقامة في طانصولفيل، يبدو أنه يحس قليلاً من المتعة في رؤية كوميري من جديد ويشك أكثر من أي وقت مضى في موهبته ككاتب. غير أنه وهو يقرأ مقطعاً لم يسبق نشو من «يوميات» الأخوين كونكور\*، يتأسى من كونه قليل الموهبة قائلاً لنفسه إنّ الأدب ليس على العموم إلا هذا. ولكن، عند اندلاع الحرب، يذهب السارد (وهو الذي عاد إلى باريس ولاحظ فيها أن عُقد شارلوس وسان - لو أصبحت طليقة وأنّ نفاجاً جديداً يحكم المجتمع) إلى حفلة مساحية عند الأمير كيرمانت\*، ماراً بأزقة لطفولة المثيرة لماضيه. وهناك يحدس، في حصن جويان، شارلوس شيخاً عجوزاً مريضاً خائر القوى. وفي بهو قصر كيرمانت\*، وهو يتعرّض فوق بلاطات غير

متساوية، تغمره السعادة معتقداً أنه عثر من جديد على بيت العماد في البندقية الذي كان قد انتابه فيه إحساس مشابه - وهو ما يتيح له الإحساس باللازمي؛ وتؤكد إحساسات من النوع نفسه اكتشافه. ويفهم أن مهمة الكاتب هي العودة إلى أعماق هذه اللحظات المتميزة. وتبدو له حياته نداءً باطنياً طالاً تأجيله. وربما يدين لسوان بمادة كتابه وبقراءه كتابته قصد الانفلات من الهواية. إن صالونات الأميرة - التي ليست سوى السيدة فيردوران\* الأرملة التي تزوجت ثانية من الأمير الأرملة كذلك - ممتلئة بشخصيات تبدو مُبدلة السحنات: ذلك أن الزمن ترك عليها أثره، والسارد، ذو فكرة الموت القادم، يقر أنّ إبداعه سيكون أيضاً مدموغاً بدمغة الزمن. - أ.

سوان، آل (SWANN, les) [83].

سوان، شارل (SWANN, Charles) [52-53، 58، 63، 67، 73، 75، 80-82، 86-91، 94 (هـ14)، 103، 112، 122، 133، 136، 138، 140، 142، 144، 153-154، 156-157، 159، 162-163، 166، 189-192، 171 (هـ46)، 172 (هـ61)، 194، 209-211، 213، 215-216، 221 (هـ30)، 229، 250-254، 261، 266، 277 (هـ100)].

هذه الشخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»\* (1913-27) ربما هي أكثر أبطال مارسيل بروست\* شعبية. وقد أعطت اسمها للدور الأول من الكتاب،

الجرس الحديدي، معلناً قدوم السيد سوان إلى بيت جدته ليولي في كومبري. وبما أن ضيعة طانصونفيل توجد جهة ميزيكلينز، فقد صار مألوفاً، داخل أسرة السارد، معارضة «جهة بيت سوان» مع «جهة آل كيرمانت» (وسيكسي هذا المظهر الجغرافي). الرواية معنى أعمق من هذا المظهر الجغرافي). وعن طريق سوان أيضاً، اطلع السارد على فن فيرمير ده دلفت، وجيوتو، وبوتيتشلي وعمل سان سيمون. وعلاوة على ذلك، عزم سوان على كتابة دراسة عن فيرمير، لن ينجزها أبداً. ويكشف السارد فيه تدريجياً تلك الـ«خطيئة الوثنية» وتلك الانفعالية اللتين ستمنعانه من أن يصير مبدعاً. والواقع أن سوان يرتكب خطيئة ضد الروح عندما يستخدم إحساسه الجمالي في تزوين حُبّه الشهواني. إن الرغبة في اقتحام حياة مجهولة هي أساس حب سوان لأوديت ده كريسبي : إذ أن صورة أوديت تبتلع كل هواجسه، ويصير جسده جسده تلك التي يحبها، ومع ذلك يعترف بأنها ليست «المرأة التي تلائم»، لأنه عرف في السابق العديد من المغامرات الغرامية. ولا شك في أن رؤية أوديت تُضعِف قليلاً حب سوان، في حين أن هذا الإحساس تَرمُحُ لديه لِنَشَابِه أوديت مع «فتاة جيثرو» - جدارية بوتيتشلي في كنيسة سيكستين. ولمدة طويلة لم يتجرأ سوان على مطالبة أوديت بـ«أكبر آيات الحب» ؛ وهو يعيش كذلك في حالة قلق مؤلم. ومع ذلك، ينتهي إلى مطالبتها بقبلة وإلى الحصول عليها. وبما أن سوان يُحب، فإنه يجد في الأشياء فتنة جديدة : إذ يتعلق

ويمكن القول، ضمن حدود معينة، إنه يمثل الـ«أنا» الماضي للسارد وسلفاً للبطل «مارسيل». غير أن بروسست، الذي أكد أن كتابه لا يتوفر على «مفاتيح»، يعترف أنه اتخذ نموذجاً لسوان أحد أصدقاء والديه، وهو شارل هاس، الذي كان خالطاً جداً للناس في ضاحية سان - جيرمان على عهد الإمبراطورية الثانية وفي بداية الجمهورية الثالثة. إن سوان، ذا الأصل اليهودي، مثل نموذج، وابن الصيغ، كان صديقاً لأدولف\*، أخي جده\* أمه\*، وكذا لجميع عائلة السارد التي يزورها مساءً في كومبري من متعلق حسن الجوار بالبادية. فهو يملك ضيعة جميلة جداً في طانصونفيل ويعيش فيها مع زوجته - عشيقته القديمة أوديت ده كريسبي\* وابتها جيلبرت\* التي هي في سن السارد. وفي منظور الأخير، يتمتع سوان بخطوة كبيرة : فهو صديق الكاتب الشهير بيروكوط الذي يحلم «مارسيل» بمعرفته. وعلاوة على ذلك، يتوفر سوان على علاقات مجتمعية عالية لا تشك فيها عَمَمَات السارد الريفات اللواتي يندمشن من رجل وجيه يستطيع أن يسكن قرب سوق الخمر، أي في جزيرة سان - لوي. ويشاهد السارد سوان عندما يأتي باحثاً عن ابنته في الشانزليزيه ؛ غير أن الصغيرة جيلبرت قالت يوماً لرفيقها : «إن والذي يستقلناك». ولا يلبث، بعد قليل من الوقت، أن يصير مُقرباً من بيت سوان. وينشرح «مارسيل» لسماع سوان وهو يتحدث عن كنيسة بالييك، بحيث أنه يكون منفعلًا دائماً عندما يسمع رنين

الذكريات الشهوانية غيرته التي تنتعش من جديد بقراءة رسالة لها موجهة إلى فورشفييل. وتنسحب هذه الغيرة تدريجياً على ماضي أوديت برمتها، وهو الماضي الذي يجهله : بل إنه يعلم أن أوديت كانت لها فيما مضى علاقات مع نساء، وأنها كانت تردّد على المواخير. ويقام الغياب هذا الإحساس الذي يتردد بين الجمود والتطور. ولكن عندما يحصل في النهاية على برهان خيانة أوديت، كان قد انتهى من حبه لها. وقد صار علاوة على ذلك زوجها وبخونها. وينقل كل محبته إلى ابنته جيلبرت. وقد درس بروسست كل هذا الوجد في قسم من رواية «بحا عن الزمن الضائع» يحمل عنوان «حب لسوان». وعلى هامش العلاقات الغرامية للبطل، فإن حياته المجتمعية في هذا الدور الأول تجري في وسطين مختلفين جداً، ألا وهما وسط آل كيرمانت\* ووسط آل فيردوران\*، أو ضاحية سان - جيرمان ووسط الفنانين والموسيقيين الطليعيين. وفي حين أن أوربان، الدوقة ده كيرمانت\*، ترفض استقبال أوديت، وهو ما يمثل مع ذلك رغبة سوان الغالية، فإن آل فيردوران يستقبلون الـ«عاهرة» القديمة ويساندون غرامياتها. وعلاوة على ذلك، فإن سوان شديد الإعجاب بهم : إذ يجد في صالونهم منافسة فورشفييل، والدكتور كوطار والروائي بيركوط والموسيقي فانتوي والرسام إيلستير\* وأمين المحفوظات سانيت\* وأستاذ الأخلاق بريشو\*، وباختصار: «العشيرة الصغرى». تسعى أوديت إلى أن يكون لها هي نفسها «صالون» من نمط صالون آل فيردوران.

حتى بأشكال استعباده المضنية أكثر ويتوقع أن الهدوء ليس ملاماً لحبه، الذي ليس آنذاك إلا ذوقاً جمالياً. وأثناء أمسية موسيقية، يكتشف سوان أن حبه حالة ذاتية ليس هناك ما يؤكد له واقعيتها؛ والـ«جملة الصغيرة» من سوناتة فانتوي، التي كشفت له الحقيقة نفسها، تصبح «النشيد الوطني» لهما. وهذه الجملة الصغيرة تدخل في حياة سوان جمالاً جديداً وتضفي على حساسيته قيمة أكبر، تلبو أنها تعلن إمكانية استعادة الشباب. يتوجه سوان إلى هذه «الجملة الصغيرة» كما يتوجه إلى بوج بحبه : إذ يستقبلها في مطاعم الضاحية التي ستناول فيها «العشيرة الصغرى» طعام العشاء. وفيما بعد، عندما يأخذ سوان في المعاناة بسبب أوديت، فإن جملة فانتوي التي يسمعا من جديد في بيت السيدة ده سانت أوفيرت، توقظ ذكرياته في جوهرها نفسه وتعيد له أيام حبه؛ إنها تحو كذاك بسعادة المباح العجيبة للذكرى.

ومع ذلك، عندما يفهم سوان أن أوديت لم تعد تحبه، فإنه يتوصل تقريباً إلى نسيانها حين تكون غائبة؛ وبالمقابل، يحبها دائماً في الحلم وتوقظ الغيرة غمّه، لأنه يهتم السيد ده فورشفييل بكونه عشيق أوديت (يبلغ سوان السارد بتأملاته حول الغيرة ويوصيه بإنذار نبوي حول الفعالية القليلة لإكراه المرأة التي نغار منها). وغيرة سوان تدفعه إلى العودة إلى إحدى الليالي تحت نوافذ أوديت، التي تبقى مضاعة في الليل؛ ويعتقد أنه اكتشف خيانة عشيقته؛ غير أنه ربما أخطأ النافذة؛ وعندما يعود إلى بيته، توجع

السيد (← جاك القديري).

سيزار (← بيروغو، سيزار).

سيلفيا (SYLVIE) [273 هـ (45)]. شخصية في حكاية تحمل هذا الاسم نفسه لسيزار ده نرقال\* ضمن مجموعة «فتيات النار»\* (1854). وسيلفيا هي رئيسة أسرار الطفولة والمراهقة، ذلك الوجه الذي يمكن انطلاقاً منه إعادة اكتشاف حقيقة الزمن الماضي. إنها دائماً بقطة غصّة شابة، وتقع في تلك النقطة التي لم يؤثر فيها الحلم والخيال على الواقع لإخضاعه لتخيّلها. كان الحب قد وُلد معها من المنبع ببساطة. لهذا السبب، فإن نرقال عندما يريد - في بحثه عن المرأة المثالية الذي يتلاحق فيه من تحوّل لآخر ائتماسخ أدريان البطيء إلى أوريليا - استعادة النقطة التي يرقد فيها سير سعادته الماضية المتجانس، يرتقي إلى أن يصل إليها، وهي الوجه الوحيد الثابت وسط «أوهامه» المتحركة. والتأملات التي تقوده إلى رؤية سيلفيا تنقطع فضلاً عن ذلك بهذه الصرخة المؤثرة والمُمزّقة في آن واحد: «هي موجودة، هي»، لأنها تمتاز على الآخر، على المثال، بكونها متطابقة مع ذاتها، وبكونها متجسدة، ومن ثم قابلة للقاء بها، وتبدو سيلفيا لنرقال في لحظة بصفتهما لحظة الوحيد ليصنّدف مثاله، الذي وُلد مع الطفولة ويساهم بسحره مع الواقع الحاضر. يمكن سيلفيا أن تُعزَم عليه بصورة أدريان وبالبحث المستحيل الذي انضاف إلى هذه الصورة، غير أن سيلفيا المستعادة، إذا كانت تشبه

وبموازاة ذلك، فإن سوان من جهته يتوفر على حياة مجتمعية كاملة. ويستمر في الاختلاط بسأل كيرمانت، حيث لا تعبى نزعتة السدوفوسية المناضلة أو أصله اليهودي أقل مما يعنيه زواجه. غير أننا نحب أناته وروحه، وطالما أن جدته كانت عشيقة الدوق ده بيرري، يتم التظاهر بالاعتقاد أنه ربما يحمل دم بيت فرنسا. وفي أحد الأيام، أثناء حفل استقبال، يقوده الأمير ده كيرمانت\* إلى نهاية حديثه ليوح له بسراً؛ ويزعم المدعوون أن سوان طرده الأمير. والحقيقة أن جيلبير ده كيرمانت كان يريد أن يسرّ إلى صديقه بأنه اقنع ببراءة دريفوس. وكذلك يقم سوان بزيارة أوريان، الدوق ده كيرمانت، التي كانت صديقتها الحميمية، على أمل أن يجعلها تستقبل زوجته؛ يخلق الانطباع بأنه لن يعيش إلا بعض الوقت، غير أن أوريان تتظاهر بأنها لا تعتقد بخطورة مرضه. وبما أنها مجبوة هذا المساء على الذهاب رققة الدوق إلى حفلة ساهرة فاخرة، فإنها تترك صديقها المحتضر فجأة. وعندما يذهب سوان، تتوفر على الوقت كي تصعد من جديد لتغير حداثها استجابة لنصيحة الدوق. وبعد ذلك بقليل، يعلم السارد بموت سوان الذي يقلقه. ونعثر هنا على إحدى أجمل صفحات بروس حول «الموت الخاص الذي أرسله القدر لخدمة سوان». ولم يعد سوان إلا «أسماً»، غير أن السارد يدرك أنه مدين له في الآن نفسه بمادة روايته ويقرر كتابتها. - أ.

سوان، السيدة (← أوديت).

سيو (CIBOT) [195].

ستريذر، لامبير (STRETHER, Lambert) [199-201]. شخصية في رواية «السفراء»\* (1903) لهنري جيمس\*. وبما أن شخصية ستريذر حاضرة تحت أسماء مختلفة في كل روايات هنري جيمس إذ لها أهمية متنامية باستمرار وأكثر إيجابية داخلها، فإنها تبلغ ذروتها في دراما الروح الكبرى التي هي «السفراء». وهو رجل مذهب في الخامسة والخمسين من عمره، ذو ذكاء لافت للنظر، واسع الثقافة، رقيق ومستقيم، يدير «المجلة» التي بفضلها تؤدي مدينة ووليت الصغيرة من ولاية ماساشوسيتس الطهرانية مساهمتها الضئيلة في الثقافة. ويعتقد ستريذر أن ذلك هو كل ما استطاع إنقاذه من خيبة الآمال والطموحات، من خرابات الوهم والإخفاقات. وقد أصبحت حياته عبارة عن «صحراء رتيبة» بعد الموت المبكر لزوجته وطفله اللذين تركاه وحيدا. كما أن رقة مشاعره وقدرته المتميزة على التحليل جعلتا وعيه بكونه ضيق فرصة الحياة وعيا مضنيا، وقد انتدب هذا الرجل الذي بدأ يشيخ آتدب سفيرا إلى أوروبا من قبل مدينة ووليت والمرأة الأكثر نفوذا بها السيدة ليوهم، إذ سيتم تكليفه من أجل أمريكا والعمل بإنقاذ ابنهما الأثير الذي طال غيابه من يد «سيرانة» باويز. وسيكون منفذ هذا القرار الطهراني الصارم ذو النية الحسنة حائرا في أمره، فما هو في «خريف حياته» يدخل في علاقة مع كل الأشياء التي كان قد فقدها. ويكتشف للمرة الأولى أن العلاقات الإنسانية ممكنة: أن يتواصل الناس فيما بينهم، والأرواح والأجساد داخل

سليقيا المراهقة وإذا كانت قد احتفظت بلطافتها بل وزادت عليها عشوة أضعاف، لم تسمع نرقال الباريزي الصغير. فقد تابعت الطريق الذي تعلمه عليها طبيعتها: فهي قروية، تخطبها شاب قروي، وتتكلم الآن لغة العقل. وعندما يتوسل إليها نرقال: «أنقلني! سأعود إليك إلى الأبد»، لا تجيب إلا بنظرات حنونة. وستظل ذكرها مرتبطة بمناخ ريفي، وستبقى مؤطرة ضمن مناظر القالوا الجميلة. ومع ذلك، فإن نقيها لم تكن دون جدوى: «أن أراها يوماً، يقول نرقال، كان يكفي لإنعاش روحي: فأنا اعتبرها من الآن فصاعداً مثل تمثال ضاحك في متبند الحكمة». ولا شك في أن هذا «التمثال»، الثابت بالمقارنة مع الصورة المتحركة التي تلازمه، هو الذي يمل عليه صيغة سر: «كانت أدريان أو سليقيا، كانتا نصفني حباً واحداً. إحداهما كانت الكتل الأعلى، والأخرى الواقع العذب». - م.

سينيغال (SÉNÉGAL) [125 (هـ 19)].

السلطان [245].

س (C.) [249، 258-259].

السفيرة (— سفيرة تركيا).

سفيرة تركيا (AMBASSADRICE DE TURQUIE) [135].

سقراط (Σωκράτης) [184، 248].



فسيوضح بفضل ستريلدر أن علاقة ذلك الشاب الأمريكي بسيدة تكبره سنا متممة لانحلال يعيش نهايته لا يستسيغها العقل. كما أن الاقتناع الأعمى وغير المعقول بأن هذه العلاقة ليست منطقية شكل نقطة انطلاق «السفير» (رووليت). وستأكد من ذلك بشكل غير مباشر، لكنه سيلاحظ أيضا أن هذا الغياب للمنطق يعود إلى العيب العام و«الشرح» الضروري والحتمي الذي يجعل الحياة الإنسانية ضعيفة بهذا الشكل. إن قصة مهمة «السفير» بأوروبا عبارة عن حكمة حقيقية : فالبطل، الذي هو لامبير ستريلدر هنا، لا يكشف حقيقة «الأحداث» (القصة الطبيعية للروح» حسب هاوتون) إلا من أجل التغلب عليها من خلال فهمها وقبولها وإضفاء طابع الروحية عليها. - ح.

ع -

غودة (AOUDE) [223 (هـ 52)]. -  
فوك.

عوليس (ULYSSES) [37-38، 41،  
59-60، 70-71، 179، 229-230،  
243-245، 258-259].

العمة (— ليوي).

عمران (AMRAM) [242، 244].

تقليد تاريخي مشترك بفضل «لغة» مشتركة مكونة من أشكال وأساليب وأعراف وكلمات وحركات، كل عناصر الحضارة الراقية المرفوضة في ووليت. سيفاجأ في الفضاء الهاريزي باكتشاف أن الناس ليسوا في حاجة للاعتذار عن كونهم ولدوا. ومن المؤكد أن ذلك تم بعد فوات الأوان : «لقد كان على بعض الأشياء أن تأتي في الوقت المناسب إذا كان لا بد لها أن تأتي يوما». لكن الأمر مختلف في حالة الشاب تشاد نيوسم الذي أتى لينقذه : فالحياة لا تزال أمامه، وهو يتمتع بها غاية ما يكون التمتع بفضل المرأة الفاتنة التي كانت عشيقته له. وسيصبح «السفير» حاميا لهذه العلاقة بعد أن نسي مهمته، حارسا لا يستفيد إلا من الفرحة الجميلة التي تقدم له. سيبدأ إذن هذه الحياة التي توافقه، حياة «متفرج» يتحدد دوره في المشاهدة والفهم، معترفا بأن الأوان قد فات. وبهذا العبء الثقيل سيصبح لامبير ستريلدر (الرمز الأمثل للإنسان الأمريكي) كالجوقة الكلاسية. سيتحدد واجبه الأخلاقي في «أن يعرف كل الأشياء» كما هو حال كل أبطال هنري جيمس وبطلاته المكرسين دائما لكي يكونوا «عظماء». أما «الفضول»، فهو الأداة الضرورية لإنجاز مهامه. ولاشك في أن حضور ستريلدر يعكس ظلا مثيرا على علاقة تشاد وعشيقته. وذلك لأنه هو المسئول، بشكل من الأشكال، عن كل ما يمكن أن يحدث لهذه العلاقة من خلال تدخله : إنه يعتبر نفسه متضامنا مع نجاحها كما سيكون كذلك مع نهايتها وفسخها بعد ذلك.

ف -

فيه، جريحاً، خمسة عشر يوماً. التحق بعدها بأميان ومكث بها أسبوعين من شهر يوليو. وفي غشت، رجع إلى پاريز، ثم كزيانطا. والتقى قُرب كوم بكلييا كوتتي البالغة من العمر اثنتي عشرة سنة. اتهم بالليبرالية ووشى به أخوه البكر للسلطات، ففر إلى رومانيانو في بيمون. ويتوفر فابريس على حامية قوية تتمثل في عمته الكونتيسة بيترانيرا الحسنة، التي تصير في هذه الحقبة الدوقة ده صانيسيفرينا - طاكسيس، عن طريق زواج ثان. تسيطر الصانيسيفرينا على روح الكونت موسكا، الوزير الأول للأمير پارما. وقد قرّر موسكا وصانيسيفرينا أن يجعلا من فابريس مُطراناً. ينطلق فابريس إلى ناپلس حيث يدخل إلى الأكاديمية الكنسية. يبقى فيها أربع سنوات. وينهي دراساته سنة 1821، ثم يعود إلى پارما. وبعد شهر من عودته، يعيش مُغامرة مع ممثلة صغيرة تدعى مارييتا. غير أن قلبه لم يلتزم أبداً. وقد عُيّن فابريس أول نائب اسقفي عام للمطران لاندرواني. هاجمه جيليتي، زوج مارييتا الغيور، فقتله. وقرّر عبر هو والتجأ إلى فرايري، ثم إلى بولوي. يلاحق بملاطفاته مغنية شهيرة : لافوستا. جاءت إلى پارما، فتبعها. وفي السادس والعشرين من دجنر، التحق بها في كنيسة سان جيوفاني. وقد أختطفه الكونت موسكا وطاف به على ضوء المشاعل. التحق بسبولوي. وفي سنة 1822، تشارك في مباراة مع منافسه، وقضى شهرين بسفلورنسا، ثم عاد إلى بولوي. وفي الصيف، انتهى التحقيق القضائي في مقتل جيليتي. ذلك أن القضية وقع تضخيمها

فابريس ضيل ضونكو (FABRICE DEL DONGO) [48، 58، 118، 203، 250]. شخصية في رواية «ديوشتروتي پارما» لستدال\* (1839). ازداد سنة 1798، وهو الابن الثاني للمركز والمركيزة ضيل ضونكو (إلا إذا كان ابن المركيزة وروبير الملائم في الجيش الفرنسي). قضى فابريس فالسير ضيل ضونكو سنواته الأولى في قصر كزيانطا، ثم في كوليج اليسوعيين بمدينة ميلانو، حيث حصل على العديد من الجوائز بفضل عمته الكونتيسة بيترانيرا، وذلك بالرغم من جهله المطبق. صحيح أنه غلام وريع جداً. وتقود الكونتيسة حفيدها إلى بلاط الأمير أوجين حيث بدا في الثانية عشرة من عمره ببذلة ضابط في جنود الخيالة. فابريس استدعاه أبوه إلى كزيانطا حيث تابع دروسه تحت إشراف القس بلانيس. ويلعب مع أطفال القرية فيكون دائماً متزعمهم. وفي السابع من مارس سنة 1815 عليم بنزول مراكب ناپليون في خليج جوان. وفي اليوم الثامن، غادر منزل أبويه قصد الانخراط في صفوف جنود الأمبراطور. أقام طيلة شهر أبريل بپاريز حيث كان يأمل بلا جلوى التحدث مع ناپليون. وفي الثالث عشر من شهر ماي، وصل إلى المراكز الأمامية في الجيش المتوجه نحو موبوج (Maubeuge). ويتم اعتقاله. ثم يهرب من السجن في السابع عشر من يونيو. وفي الثامن عشر، يحضر معركة واترلو دون أن يفهم جيداً ما يجري. في التاسع عشر وصل إلى مأوى إتري وظل

يستعيدا أبداً مَوَدَّةَ العهد القريب. فابريس مُتَمِّمٌ بكليليا. والأخيرة، خمسة عشرة يوماً بعد الفرار، وكي تطيح أباهاً، قبلت الزواج بالمركزيز كريسنزى، أحد أغنياء پارما. وبعد مدة وجيزة، اغتيل أمير پارما وحلَّ محله رانوس - إرنست الخامس. وأمكن فابريس والدوقة الدخول إلى پارما. واستسلم فابريس للعدالة في برج فارنيز. وأفلت من محاولة تسميم جديدة. وأطلق سراحه في اليوم التالي بفضل صانسيڤينا التي قصدت الأمير. وأعيدت محاكمته وتمَّت تبرئته. وبعد شهرين عُيِّن مُعاوناً رئيساً للمطران. تلقى من كليليا رسالة قطيعة تطلب منه فيها الموافقة على زواجها من كريسنزى. أعطى موافقته وحبس نفسه فيما بعد في الأبرشية مفترضاً أن ذلك من قبيل الرأفة.

وقد تمَّ زواج كليليا في شتاء 1824 - 1825. واضطر فابريس إلى حضور حفلة ساهرة في البلاط. والتقى هناك بكليليا التي لاحظت جيداً أنه لم يتوقف عن حبها. وعزم فابريس على الوعد وكان نجاحه كبيراً : إذ تمَّ صيانة مقاعد في الكنائس التي يجب أن يظهر فيها. ويتمنى أن تأتي كليليا يوماً لسماع إحدى خطبه الوعظية. تأتي سنة 1826 إلى كنيسة لافريزيتاسيون الصغيرة وتضرب له موعداً في ثيابة قصر كريسنزى. وقد وجدت وسيلة لتجسُّب قَسَمَها بآلا تراه أبداً، فتستقبله ليلاً. وفي سنة 1827، لهما طفل هو ساندرو، الذي يريده فابريس بجانبه. اختطفه سنة 1829، غير أن الطفل مات، فاعتقدت كليليا أن عقاباً عادلاً نزل بها من السماء. ولم تعيش إلا شهراً معدوداً

بكيفية مفرطة، لأن أعداء الكونت موسكا يريدون الإيقاع به من خلال فابريس. وحُكِمَ على فابريس بأثنتي عشرة سنة سجن، بالرغم من تدخل الدوقة لدى أمير پارما وبالرغم من وعود هذا الأخير، وقد تمَّ اعتقاله غداً يوم 3 أبريل على بعد ستة فراسخ من پارما واقتيد إلى برج فارنيز. والواقع أنه مُهَيَّءٌ بالإعدام.

وفي السابع من أبريل نجح في ثقب الثُّفراج الذي يحجب نافذته، وفي اليوم التالي بدأ إشاراته الأولى لكليليا كوتتي التي صار أبوها الآن مديراً للسجن. ووسَّع فيما بعد مصراع تَفَرُّجه وتمكَّن من التحدث مع كليليا بمساعدة رموز ألفبائية. يولد الحب بين الشائين. تعتني كليليا بفابريس وتحذره في إحدى الرسائل بأنه مُهَيَّءٌ بالتَّسَمُّ. ومع ذلك، يَلْمَحُ فابريس في الثالث والعشرين من شهر يناير عام 1823 الإشارات الضوئية الصادرة عن صانسيڤينا فيبدأ في الحديث معها كُلَّ ليلة. وقد قررت صانسيڤينا تهريب فابريس. وهذا الأخير، الذي حصل في فبراير على موعد من كليليا في مصلَى السجن، كان قد ارتضى وضعه. بل إنه في أوج السعادة. ثلَّح عليه كليليا في الحرب. ويتم إخباره في مارس بأن موعد الحرب اقرب. لكن يندرج في مخططات الدوقة جعل مدير السجن يتناول مخدراً، بحيث أن كليليا، التي اعتقدت أن أباهاً تَسَمُّ، تلتبس من السيدة أن تكون فتاة مطيعة إذا أنقذ وأن تزوج من تريد. يهرب فابريس في أحد آحاد مارس بعد تسعة أشهر من السجن وذهب إلى بلجيوات ثم لوكارنو. والتقى ثانية بصانسيڤينا. وللأسف، لم

الرهان الذي يشكل موضوع رواية جول فيرن الرائعة «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»<sup>\*</sup> (1873). لا نعرف عنه سوى أنه أنجليزي وأنه سافر وأنه بحار. كما أنه غني. غير أننا لا نعرف مدى ثروته ولا مصدرها. إنه قليل الكلام. وتميل حياته إلى البساطة. يتناول وجبتي الغذاء والعشاء في النادي، في وقت محدد بدقة، ودون أن يلاحظ أحد يوماً أن هناك ضيفاً يجالسه على مائدته. يقرأ الجرائد كل يوم بعد الغذاء في الصالون الكبير للنادي. وبعدها يصل رفقاؤه للعب الورق. هؤلاء رفاقه الذين سيواجهونهم مقابل عشرين ألف جنيه على أنه سيقوم بجولة حول العالم في ثمانين يوماً. وسيُقل في الليلة نفسها القطار المتوجه إلى باريس عبر دوفر وكالي مصحوباً بخادمه، لتبدأ بذلك جولته الرائعة حول العالم. وهو لا يهتم أبداً بالبلدان التي يعبرها، بل يظل حبيس مقصورته وينام فوق مقعد القطار، إلا إذا التقى بفرق تلعب الورق معه. غير أن هذا الإنسان الآلي الذي يبدو وكأنه يحمل ساعة مكان قلبه، لا يتردد في المخاطرة برهانه في مناسبتين: الأولى عندما ينقذ شابة هندوسية من حريق محطة - وعندما تم التعليق على ذلك بقول أحدهم: «إنك لرجل كبير القلب!» أجاب فوك الذي يظل متحفظاً في كل الأحوال: «في بعض الأحيان، عندما يكون لدي وقت». أما المناسبة الثانية، فهي عندما يذهب لنجدة خادمه پاسبارتو الذي أختطفه الهنود الحمر أثناء الهجوم على القطار الهايسيفيكي. وسيكسب فوك رهانه. غير أن مصاريف السفر كادت تبلغ قيمة الرهان. فما الذي

بعد ابنها. أما فابريس، الذي كان مؤمناً جداً للدرجة يستحيل معها اللجوء إلى الانتحار، فقد هَجَرَ الأبرشية وانعزل في دير للشترترين على ضفاف پو. وهناك توفي سنة 1830.

ونعرف أن الشخصية التاريخية التي شكلت نموذجاً لفابريس هي ألكسندر فارنيز الذي صار بابا تحت اسم پول الثالث. ولا شك في أن فابريس. صورة لاستبدال نفسه، وهي أنجح صورة وأبهاها. إنه ما كان مستعداً ليريد أن يكونه: فهو يتوفر على الشجاعة والجمال. ويتوفر قبل ذلك على الحظ. وإلى حين خروجه من السجن كان يظهر بمظهر الفتى المدلل. ثم وجب عليه أن يستميل تلك التي يحبها، والتي وهبته حبها بحيث يظهر محظوظاً بالرغم من النهاية المأساوية. ويعتبر بصفة عامة البطل الروائي الفاتن جداً في مجموع أدب القرن التاسع عشر. - أ.

فافنهايم الأمير فون (FAFFENHEIM, prince) [von] (61, 72, 196, 252).

فارانج، السيدة (FARANGE, Mrs) [207].

الفارس (— دي كروي).

فوك، فيلياس (FOGG, Philéas) [202-203]. رجل غريب الأطوار، مهذب عضو في نادي الإصلاح بلندن، يبلغ الأربعين من العمر، نبيل الوجه، أشقر الشعر، ضيق الجبين ودون تجاعيد، سيسعى في كسب

جميع الذين يمكنهم خدمته، وكان وقحاً وقاسياً مع الآخرين. أقام جريدة ابتزازية رقيقة جماعة من الكتاب الرديين عديمي الذمة مثله : ناغان، لوسطو، بلونديه\*. وهو الذي استقبل الظهور الأول للوسيان ده ريميري\* على خشبة المسرح. وكان هذا الولد الضخم الممتلئ الخدين، الذي يشبه قليلاً إميل ده جيراردان، مؤثراً في الوزارات وفي المسرح. وصار غتياً جداً ونودعه وهو في وضع سيئ في عضواً في البرلمان الفرنسي ومستشاراً للدولة. - أ.

فرانسواز، الأنسة (FRANÇOISE, Made-) (moiselle) [53، 86، 97 (هـ-88)، 127 (هـ-51)، 136-137، 140-141، 157، 186، 196، 220 (هـ-14)، 221 (هـ-32)، 266].

فريدريك (FRÉDÉRIC) [113].

فريدريك (← مورو، فريدريك).

ث -

فالْمون (VALMONT) [232، 271 (هـ-15)].

فالْتِن، رافائيل ده (VALENTIN, Raphael) (de) [59].

فالْتِي، الأنسة (VINTEUIL, Mademoiselle) [68، 73، 81، 91، 142، 153، 164،

استفاده إذن من جولاته حول العالم ؟ لا شيء سوى تلك المرأة الشابة الهندوسية الفاتنة عودة التي كان قد أنقذها من المحطبة وجعلت منه رجلاً سعيداً بعد أن تزوجها، وإن كان الأمر يبدو مبالغاً فيه. - ح.

فورشفيل (FORCHEVILLE) [68، 74، 87، 189].

فورشفيل، الأنسة ده (FORCHEVILLE, Mademoiselle de) [61].

فورشفيل، السيدة جيلبيرت ده (FORCHEVILLE, Madame Gilberte de) [← جيلبيرت سوان].

الفياسيون (PHEACIANS) [60، 71، 230].

فيل (PELEUS) [48].

فينو، أندوش (FINOT, Andoche) [268]. شخصية في مطبوعة «الملهاة البشرية»\* لأونوري ده بلزاك\* تظهر أساساً في «الأوهام المفقودة»\* (1837 - 1843) وفي «مصرف نوسينغن»\* (1838). إنه المقال الكبير في صحافة هاريز الجلزاقية. من حماقة فادحة وشهرة، يظهر مع ذلك طموحات أدبية شخصية غير أنه يسترشد فيما بعد إلى الاعتراف بأنه كان يتيه. وعوض كتابة أعمال قليلة الشمس، يأخذ في المناجزة بأعمال الآخرين. كان مستعداً للتذلل أمام

مستعدة للتضحية بها لمرغبتها في الإطلاع. وما أن حققت لذتها حتى استسلمت لذلك بشكل طبيعي لم يلبث أن اتضح أنه غير منسجم مع المغامرة ومع «الفجور» الحقيقي. والخلاصة أن اللذة تتضاعف كلما تمت الاستجابة لها وقد وجدت السيدة ميرتوي\* أن السعي إلى جعل قولانج امرأة حاذقة هو أن تجعل منها ببساطة امرأة سهلة. لأنها تنتمي لذلك النوع من المخلوقات التي لا تعرف كيف تقاوم هجوما عليها، والتي «ليست في الحقيقة سوى أدوات للذة». وصحيح أنها تعيش، في الواقع، تحت سيطرة الحواس إلى درجة أن قوة الإحساس الذي تكنه لبدنهن لم تستطع، بالرغم من صدقها، أن تمنعها من السقوط في أحضان فاللون. وبعد أن يحكي لنا لاكلو قصة سقوطها يعيد إدخالها إلى الدير، وليس هذا الخلاص المفاجئ إلا وسيلة لإرضاء السلوك العام : إذ لم يكن ذلك واردا في مطلق طبع البطلة. - ح.

فيلباريس، آل (VILLEPARISIS, les) [61، 73، 75، 106، 120-121، 215].

فيلباريس، السيدة المركيزة ده (VILLE- PARISIS, Madame la Marquise de) [65، 72، 75، 80، 83، 120، 133، 136-137، 162-163، 186]. شخصية من شخصيات رواية «بحاً عن الزمن الضائع»\* (1913-1927) لمارسيل بروست\*. حفيد فلوريون ده

213، 216-217، 261، 266، 276 (90هـ).]

فأرامبون، السيدة ده (VARAMBON, Madame de) [90].

فوكير، السيدة (VAUQUER, Madame) [228، 272 (23هـ)].

فولانج، السيدة سيسيل ده (VOLANGES, Madame Cécile de) [231، 271 (11هـ)]. شخصية من شخصيات رواية «العلاقات الخطيرة»\* لأكودولوص ده لاكلو\* (1782). كانت في البداية مجرد فتاة شابة غادرت الدير حديثا، وكانت، وهي موزعة بين الانشغالات التافهة ونفقات اللهو، تنتظر ساعة الدخول إلى العالم بعد أن تتزوج من رجل اختارته لها أمها. ولطبعها البارد لن تبرز إرادتها إلا عندما احتالت كي تبقى على علاقة ببدنهن الذي ستحبه، غير أنها ستخضع دائما لتأثيرات أو إرادات خارجية، مما يجعلها تبقى في وضعية «الشيء». كانت لها شهوات تنساق وراءها وكان منها الإثارة، وكانت المتع التي تجنّبها من هذه الإثارة فظة إلى حد يجعل منها لذة لا طعم لها، لأنها مثارة ومنظمة بشكل مفتعل. هكذا خلقت لتكون خاضعة للآخرين، لأن براءتها لم تكن كافية لحمايتها من فضولها الخاص، هذا الفضول الذي لا يستسلم أمام هجوم منظم مادامت مجردة من القدرة على التمييز التي يمكن أن تنقذها. وذلك يساعد فاللون\* على السيطرة، دون عناء كبير، على عفة كانت

فيردوران، السيد (VERDURIN, Monsieur) [88].

فيردوران سيدوني، السيدة (VERDURIN, Sidonie, Madame) [73، 82، 88، 138]. هي «رئيسة العشيرة الصغرى»، ولا شك في أنها إحدى شخصيات رواية «بحثا عن الزمن الضائع» (1913-1927) التي شخنها مارسيل بروست\* بأكثر عدد من السمات المكرهة. ومع ذلك، نعلم - من خلال معارضة ليوبيات الأخوين كونكور\* - أنها كانت «مادلينة» فروموتان والتمودج المفضل لدى الرسام إيلستير\* الذي كان يُعجَبُ فيها بـ«نوع من الجمال الثقيل قليلا الذي لاحقاً وذاعبه في لوحاته...». وعندما تزوجت هذه المرأة المتصلة الناقد الفني فيردوران\* استطاعت أن تجعل من صالونها أحد أشهر صالونات باريس. ففي كل أزمة سياسية ومع كل تجديد فني، تنتزع السيدة فيردوران شيئا فشيئا - مثلما يبنى الطائر عشه - البقايا المتباعدة التي ستكون يوماً ما «صالون»ها. كانت قضية ديفوس قد انتهت، وبقي أباتول فرانس. و«كانت قوة السيدة فيردوران هي حبها الصادق للفن والعناء الذي تتجشمه في سبيل المريدين الذين تقيم لهم زلاطم فاخرة لم تكن تقيمها إلا لهم وحدهم، دون أن يحضرها أشخاص من العالم المدعو... وعند السيدة فيردوران، كانت الفرقة مدربة بإحكام، وقائمة من الطراز الأول، ولم يكن ينقص إلا الجمهور». وتجاه «أوفياء» الصالون - بريشو\* وكوطار\* وسانيت\*

كيز، ابنة سيروس ده بويون (وإن كان بروست قد ترك المكان في هذه النقطة، لشيء من الخلط بعد تصويبات متتالية)، عمة للدوق والدوقة ده كيرمانت\*، وهي «نفسها الدوقة دافري خلال زواجها الأول». والسيدة فيليپاريزيس صديقة طفولة لـ«السارد»، تلتقي بها ثانية بسرور في باليك أثناء استجمام هذه الأخيرة بها. وستبدي وقتها اهتماما كبيرا بـ«مارسيل» وبـ«السيدة أميدي»، وتعرفهما بأذواقها الأدبية وتدعوها إلى جولات ممتعة في سيارتها. تغمر السارد بالهدايا وتقدم له ابن أختها البارون ده شارلوس. ويبدو أنها قضت مرحلة شباب عاصفة وأنها أقدمت على زواج «غير متكافئ». ويعتبر «فيليپاريزيس» اسما مزيفاً... كما أنها ليست هي عمة الشخصية الأكثر شهرة في ملكية بولوز، ذلك الدوق ده... الذي رفض معايشة الملك المواطن. أختاهما هما السيدة بوسيرجان والأميرة ده هانوفر، ومادامت عائلة السارد قد استقرت في أحد أجنحة فندق كيرمانت حيث تقطن السيدة ده فيليپاريزيس، فقد كانت لمارسيل الشاب فرصة أن يرى بشكل متواتر دوپيرير المحبوبة التي هي عشيقته المركيز ده نوربوا\*، والتي لا يتوفر صالونها الأدبي على كل الرونق الذي يمكن أن يتصوره قراء «المذكرات» المتألقة للسيدة ده فيليپاريزيس. - ح.

فيردوران، آل (VERDURINS, les) [58، 73، 80، 85، 97 (هـ-88)، 98 (هـ-94)، 142، 144، 162، 191-192، 226 (هـ-108)، 251].

قررت «إلحاق» السيد ده شارلوس\*؛ وكيف تُعلن عدم إحساسها بأي حزن على موت الأميرة شرطاطوف الوفية ؛ وكيف أنها لا تعبر إلا بعبارات مادية عن إعجابها بموسيقى قانتوي، التي تجعلها «تبكي» وتنشب فيها «زكاماً بلا ضابط». لهذا، قبل أن تنصت إلى هذه الموسيقى، تدهن أنفها بغومينول الأنف... ومع ذلك، فعن طريق السيدة فيردوران سيمع «مارسيل» أول مرة سباعية قانتوي المؤلفة بعد وفاتها. كانت الأمسية من تنظيم البارون ده شارلوس\*؛ إلا أن مدعويه الذين ينتمون لضاحية سان - جيرمان ظهروا بمظهر فظ تجاه وصيفة البيت التي قررت قطع علاقاتها مع البارون. تبدأ بتنظيم انقلاب قصد إفساد علاقته مع صديقه موريل عازف الكمان ؛ ونجحت المكيدة المبنية على النيمة نجاحاً يفوق المؤمل. ويغير صالون السيدة فيردوران طابعه لحساب «الباليه الروسي» : إذ كانت دائماً بدار الأوبرا إلى جانب الأميرة يوريليتيف، ويجمع طعام عشائها اللذيذ سترافسكي وروشار شتراوس والراقصين... ولم تعد للرئيسة الأحكام المسبقة نفسها إزاء «ناس العالم» : إذ تفضل باستقبال آل كيرمانت\* وآل هوسنقيل والكوتيسية كيرمانت\*... بل وتمهد بكيفية غير مباشرة لعقد صداقة مع أوديت، التي صارت السيدة ده فورشقيل\*. وشكّل «صالون»ها نواة جديدة، أرستقراطية هذه المرة؛ ولكن البارون ده شارلوس مُقصى منه دائماً : إذ أنها تلاحقه بمقد لآزب واتهمته أثناء الحرب بأنه جاسوس للعدو، بل تظاهرت بالاعتقاد

وسكي وإيلستير\* والأميرة شرطاطوف\*، إلخ - تبدي الرئيسة الاستبداد. وفضلاً عن ذلك، تستهويها السياسة مثلما يستهويها الفن. نرى السيدة فيردوران، في بداياتها، إلى جانب السيدة زولا، بالمحكمة، وفي المساء، بعد انفعالات قصر العدالة، تستقبل بيكار ولابورري. تكشف كذلك مناهضتها للإكليروس. وتستنكر علاقات سوان المجتمعية، التي تحمي غرامياته مع أوديت\* ده كريسبي. ومن رأيا أن أناس المجتمع الراقى «مزعجون». وعندما تؤجّر مزرعة لاغاسبوليف لآل كامبرير، فإنها تتظاهر بعدم الرغبة في معاشره الملاكين. وحينذاك ستكون صديقتها الحميمية هي السيدة بولتان\*، عمة ألييرتين\*، وهي بورجوازية صغيرة وزوجة موظف وسياسي مستقبلاً. سعت إلى استقطاب الكاتب بيركوط\* إلى صالونها، غير أن ولعها الحقيقي هو الرسم والموسيقى. وتباهى بأنها جعلت إيلستير يعرف كل الورود وكل الموضوعات التي رسمها... إذ لولها لما استطاع أبداً أن يعرف زهرة ياسمين. وقد رسم لها إيلستير صورة شخصية لعائلة كوطار أعطتها لملوكسمبوكة\* بعد خصامها مع الرسام، الذي لم تغفر له زواجه والذي تغتابه منذ ذلك الوقت. ومع أن السارد «آستال» السيدة فيردوران، فإنه لا يتضابق من تحليل ردود أفعالها وعاداتها المستهجنة. ويقول لنا كيف أنها قرّرت بريشو عن الكواء التي اتخذها عشيقه ؛ وكيف أنها لا تكثر بحمال المناظر الطبيعية مع أنها تعرف النورماندي أفضل من آل كامبرير؛ وكيف



أفعال متأسفة، والقلم يمتلئ، «في حين كان المظهر الذي يطفو على وجهها هو مظهر ارتياح عذب». وعندما توفي السيد فيردوران، تزوجت أرملته الدوق ده دورا، الشيخ المقليل؛ ولما تزلزلت مرة ثانية، تزوجت الأمير ده كيرمانت\* (وكانت في نظر الكوطا، هي سيدوي الدوقة ده دورا، والتي كان اسمها بالولادة دي بو). وقد اندهش بلوخ\*، في حفلة الأمير الصباحية، عندما لم يجد في الأبيوة ذلك «الجمال منقطع النظر» الذي كان السارد\* قد حدثه عنه... حينها أجبر «مارسيل»\* على أن يوضح له أن الأمر لا يتعلق بالشخص نفسه. ذلك أن اسم «الأميرة ده كيرمانت» حل في استعماله محل امرأة مختلفة من قرن إلى آخر. وتلك التي كانت السيدة فيردوران، تتفاخر الآن في وسط ضاحية سان - جرمان وتفرض على هذا الجمهور الفنانة الرديئة راحيل\*، العاهرة القديمة التي كانت عشيقة روبري ده سان - لو\*. وأخيراً، ففي بيت السيدة فيردوران القديم جرى تقديم السارد إلى الآنسة ده سان - لو\*، بنت روبري جيلبيرت، التي كانت تلتخص فيها كثير من الذكريات الماضية. - أ.

ص -

صاگان، الأمير ده (SAGAN, prince de)  
[78].

سوريل، جوليان (SOREL, Julien) [185،  
220 (هـ 13)]. شخصية في رواية

أنه بروسسي. ونشرت بالطريقة نفسها وشايات ضد الملكة ده نايل التي أخطأت، في منظورها، بكونها تضامنت مع ابن عمها بالأميد ده شارلوس. «لو كانت لدينا حكومة أكثر حزماً، تقول، لكان كل هذا في معسكر اعتقال». وستشتري خمسين نسخة من كراسة كتبها موريل ضد ولي نعمته السابق وستعاطى قراءتها بصوت عال. وأثناء الحرب، عام 1916، تصير السيدة فيردوران، مع السيدة بونتان\* إحدى ملكات باريس التي تُذكر بحكومة المديريين. والسديفوسية هي الآن مدمجة ضمن سلسلة من الأشياء المحترمة. ولا تنام أي دقة دون أن تعلم من السيدة فيردوران، على الأقل هاتفاً، ما يوجد في نشرة المساء. وكذلك قل عدد الـ«مضجرين»: فأولئك الذين قاموا بزيارتها صاروا مستحيين وكانت السيدة فيردوران تقول: «ستأتون في الخامسة للحديث عن الحرب»، كما كانت تقول فيما مضى: «ستأتون لسماع موريل». وأحد نجوم الصالون آنذاك، كان هو أوكثاف\*، حفيد آل فيردوران ومؤلف بعض الأعمال الرائعة. وبعد نقص الفحم، انتقل «صالون» فيردوران إلى أحد أكبر فنادق باريس. «وقد انتهت السيدة فيردوران التي تشكو من الشقيقة، لأنها لم تعد لها هلالية تغمسها في قهوتها المزوجة بالحليب، انتهت إلى الحصول من كوطار على وصفة تسمح لها بالقيام بذلك في قهوة معينة...». وقد أخذت من جديد هلاليتها الأولى في الصباح الذي كانت فيه الجرائد تحكي عن غرق السفينة لوزيتانيا...». وتبدي ردود

ويقترح عليه جوليان قائلاً : «اقتلني وموت  
هذا القتل بانتحار». وكان صادقاً في اقتراحه  
المدعش هذا. لكن المركز يقي على حياته  
ويصم على منحه لقب نبالة ورتبة ملازم أول  
في الخيالة. وكان سن جوليان اثنين وعشرين  
سنة. ونُسِشهر الزواج، ولكن رسالة من  
السيدة ده رينال، كتبها بإملاء من مديرتها،  
تأتي لتفضح جوليان بأنه مغو للنساء. ويعود  
جوليان إلى فيرير، وينتظر السيدة ده رينال  
في الكنيسة ويطلق عليها رصاصتين. ويُقبض  
عليه. ويقدم للمحاكمة، فيدان ويُحكم عليه  
بالإعدام. وعندما أصابه التعب من  
الطموح، لم يعد يحب ماتيلدا ؛ وقبل أن  
تنفذ فيه عقوبة الإعدام، يعود إلى ولّه  
عاطفي بضحيته. - م.

صيلاذون (CELADON) [112] (← رواية  
«أستري»).

صشار، دافيد (SÉCHARD, David) [60،  
61، 71، 74، 127 (هـ-55)].

ق -

قراطيلوس (CRATYLUS) [184].

ر -

راحيل (RACHEL) [65-66، 68، 169  
(هـ-15)، 215]. شخصية في رواية «بختاً  
عن الزمن الضائع»\* (1913 - 1927)  
لمارسيل بروست\* هذه الممثلة الشابة

«الأحمر والأسود»\* (1830) لستندال\*.  
وهو ابن التشار صوريل\* الذي لا يحس نحوه  
بمشاعر «بنوية» حقيقية. وقد حظاه الخوري  
شيلان، في قرينه فيرير بامتياز خاص  
لذكائه. وقد تعلم قليلاً من اللاتينية والتاريخ  
مع جراح - نقيب حرّ، وأخذ يحلم بمجد  
ناپوليون ولكنه يفكر في بلدغ مرامه عن  
طريق المشاركة في النظام. فصار في البداية  
مؤدباً لأطفال السيد ده رينال عمدة فيرير،  
وتمكن من استئالة قلب السيدة ده رينال  
الطاهرة الفاتنة. ويتعلق مشروع إغوائه  
بالمشروع العسكري. فهو يصدر أوامر  
لنفسه. ففي المرة الأولى التي يأخذ فيها يد  
السيدة ده رينال، مثلاً، فإن ذلك إيماءة  
مدبرة من المقروض أن يقوم بها في لحظة  
معينة. ومن ثم يبدو محباً بالإزادة، ولكنه  
سرعان ما يحس بمشاعر صادقة. وريقة.  
وعندما تُكتشف غرامياته، يضطر إلى مغادرة  
بيت آل رينال. وعندما يدخل إلى مدرسة  
بيزانسون الإكليريكية، حيث يتظاهر  
بالتقوى أحسن ما يكون التظاهر. ويخرج  
منه بفضل حامية السيد بيرار، مدير هذه  
المدرسة الإكليريكية. وفي باريس، يرتدي ثوباً  
أسود ويصير الكاتب الخاص لسيد إقطاعي  
عظيم، هو المركز ده لاملول\*، وسرعان ما  
يرتقي إلى مرتبة المؤتمن على الأسرار، ويمكّنه  
المركز بسرعة من الصليب عن طريق مظهر  
المصالح الديبلوماسية. ويفوي جوليان ابنة  
حاميه، ماتيلدا ده لاملول\* المتكبرة، التي  
يكن لها خليطاً من الحب الحقيقي والجدد  
الطبعي. وتجد ماتيلدا نفسها حبلى. وعندما  
يعلم المركز بالأمر، لا يدرى ماذا سيفعل.

رغميري، لوسيان شاردون ده (RUBEMPRÉ, Lucien Chardon de) [48، 60]. شخصية في السلسلتين الروائيتين الكبيرتين لسأونوريه ده بلزك\* : «الأوهام المفقودة» (1837-1843) و«أبهة المومسات ويوسهن» (1839 - 1847). ينتمي إلى أسرة نبيلة من جهة أمه، ولكنه ابن صيدلي من حي شعبي في أنكوليم، وبين الفتى لوسيان شاردون عن مواهب شعرية أكيدة تضمن له الشهرة في ناد ريفي صغير. ويلتقي فيه بمتحلقة حقيقية، هي السيدة ده بارمجتون\*، التي لا تتأخر عن اتخاذه عشيقاً فتجده إلى باريس، حيث لا يشك لوسيان أكبتة في النجاح في حرفة الأدب. ولن يستطيع لوسيان أن يصمد طويلاً أمام إغراءات الحياة الأدبية والصحفية في العاصمة، وهو العبقريّة المتقلبة المغامرة ذات العاطفة الجياشة والأعصاب الثائرة والمصابة فوق هذا وذاك بنوع من الغنج الأنثوي المحب للإطراء والتزلّف. وسرعان ما يفقد حمايته ومجده في آن واحد، فيجد نفسه في مواجهة صعوبات مالية بالغة. وحينها يكشف أن العلاقات مع الناشئين ليست بالسهولة التي كان يتصورها في إقليمه. ولوسيان خرج ولكنه ليس له ولن يكون له أبداً الوقاحة المبادرة الغنيمة التي عند راسينيّاك. وسيأتي أسوأ الأفعال، ولكنه يفعل ذلك بلا مبالاة. ومع ذلك، هناك تماثل في أوضاع الرّجلين، اللذين سيكون عليهما في بداية حياتهما العملية أن يختارا بين الطريق الشريفة الصعبة، التي هي طريق العمل والدراسة، والطريق السهلة ولكن

التي هي عشيقّة المركز ده سان - لو\* المحبوبة إلى حدّ الوله، التي بها السارد\* أولاً في «منزل مغلق»، حيث كانت تُلَقَّ «راحيل عندما كانت دي سينيور» - في ذكرى «الهيئة العظيمة» لأوبرا «اليهودية». ويترقى روبير ده سان - لو ويتشف بتأثيرها؛ بل يستعير منها لهجتها؛ لكن دريفوسية المثلثة تثير غيرة عشيقها؛ فيتشاجران ويتشاحنان مراراً وتكراراً، في المطعم وفي المسرح. ولراحيل لعبة ذكية، ولكنها، خلال مدة طويلة، لم تحصل على نجاح، مثلاً عند الدوقة ده كيرمانت\* التي تسخر منها. ثم إن عشيرة آل كيرمانت\* كلها ساخطة على صلتها بسان - لو. وينتهي بها المطاف إلى القطيعة وتعيش مع أوكثاف\*، رياضي باليك الشاب، الذي تحبه حتى الوله. ومن يأسها أنه يهجرها للزواج من أندريه\*. أما سان - لو، فقد تزوّج بجيلبرت\*، التي تسعى في أن تشبه راحيل، بما أنّها تعلم أن زوجها يحبها دائماً. وبعد الحرب، صارت، ولو أنّها مُسِنَّة ودميمة، ممثلة مشهورة وصديقة حميمة لهذه الدوقة ده كيرمانت التي كانت تمزاً بها فيما مضى. وفي الحفلة الصباحية للأمية ده كيرمانت\* (←) السيدة فيردوران\*، حيث تُنشد أشعاراً، تحيي السارد، الذي لا يتعرفها إلى أن ينوره صديقه بلوخ. وبما أنّها تغار من لايرما\*، فإنها تقدح بحقد في هذه المثلثة المسرحية الكبيرة، وتبدو متكبرة على ابنة لايرما التي تحضره وصهرها، اللذين كانا يلتصمان أن يدعيا إلى حفلة كيرمانت الصباحية. - م.

ريقة (REBECCA) [271 (هـ-9)].

روبنسون كروزوي (ROBINSON CRUSOE) [76، 241، 250، 255]. شخصية في رواية تحمل هذا الاسم نفسه (1719) لدانييل ديفو\*. إنه أولاً صورة من إينال : رجل يرتدي جلد الماعز، مزود بطربوش مُقَرَّن وله مظلة واسعة، هي الأخرى من جلد، بندقيّة في اليد، وأخرى يتقلّد بها، والجزام مُحَمَّل ببلطة وسكين ووعاء للبارود ؛ وبعد أن استولى الخيال على هذه العُدة، وَلَدَ وجه الرجل وفرض حُضوره وحكى قِصّته. ومنذ ذلك الوقت، لن تتسأل أبداً عن طبعه. ويكفي اسمه الذي ينبت جزيرة تُغزى وتُعمّر يوماً فيوماً. وكل شيء فيه يتطابق مع عمله اليومي ومع شُغله المتتابع بلا كلل ليخلق لنفسه شروط حياة مقبولة وليدفعَ وهن العزيمة. وتتلخص مغامرته في بضع كلمات : أُلقيَ فوق جزيرة خالية وعاش فيها أكثر من ربع قرن. ومع ذلك، فإن أهمية هذه المغامرة لا تترتب عن الوضع المأساوي الذي يواجهها، بل تتمركز حول الشروط اليومية للحياة روينسون و«مقاومته» : كيف ينتج في الحصول على الغذاء والكساء والسكن ! لا وجود للحمة أو لقلق ماورائي، بل هناك حكاية فقط لما يبدو ظاهرياً أكثر ابتدالاً في العالم ؛ قوة العمل التي لا تُنضب : وهي الموضوع الوحيدة التي يتم تطورها عبر مراكمة وقائع دقيقة : روينسون يحصل على المُون والأسلحة والأدوات، روينسون يني بيتاً، إلخ، ومعنى هذا الجهود المتواضع والاستثنائي في الآن نفسه، متعدد : فمن منظور إنسان القرن الثامن عشر، يمثل البُخار والمعمّر المحنة العسيرة جداً ووسيلة

المحفوفة بالمخاطر البعيدة والمجازفات المجتمعية. وبعد أن يدخل لوسيان إلى نادي دانييل دارتيز\* حيث أمكنه أن يجد مكاناً لنفسه، سيخون أصدقائه خيانة بشعة وسيخضع لتأثيرات الصحافيين الفاسدين السيئة. ولا ينتبه كثيراً لما يفعله، فيصير كاتباً أجيراً، يوزع المدخ أو الغدر حسب أوامر القوى الخفية التي تعده بالترف والمجد. ومع ذلك كان لا يزال بإمكان لوسيان أن ينجو. ولقاء فوطران\* هو الذي سيتمم إفساده أخلاقياً، وهو يفتح لطموحاته آفاقاً شاسعة. وبعد أن يصير لوسيان «روح» فوطران «المرئية»، بل دمية حقيقية تتبع الشخصية الرهيبة من خلالها حبها للسلطة، سيضمحل بغتة، عشية النجاح الكلي. فهو لم يستطع أن يظهر في مستوى مشاريع فوطران. فينهار منذ أول صدمة وسلم حاميه بنذالة ويتسوى به المطاف إلى الحبس الانفرادي. ويوضح هذا المصير موضوعة الاجتثاث، التي سيتناولها بآريه فيما بعد. ولكن نقد بلزاك أوسع : فلوسيان أديب موهوب ولكنه ضعيف الشخصية، قادر على الرغبة بل على التصور، ولكنه عاجز عن التنفيذ، ولذلك فهو أيضاً ضحية «داء العصر». فأنهار أطر المجتمع السابق وأوهام الرومنسية تحجب عنه واقع الحياة المُمر والرجولي ويتيه لأنه لم يجد من يصد ألامه. - م.

الرجل الوجيه (HOMME DE QUALITÉ, I) [61] ← رواية «مانون ليسكو».

روبر (ROBERT) [66].

مويشكين بالقُداسة ووصل إليه روبنسون  
بالعمل اليومي. وإليك درسه النهائي : للعناء  
اليومي القدرة على جعلنا نلتقي من جديد  
بِالآخرين وتحرر من غَمِّ الوحدة. - أ.

روگان، السيدة ده (ROGUIN, Madame de)  
[195].

روگرون، آل (ROGRONS, les) [195].

روزانيت (ROSANETTE) [113].

رنكور، المركز ده، أو السيد ده (RENON-)  
(COURT, Marquis ou Monsieur de)  
[228-229، 239-241، 248، 268].

ش -

شاندې، السيد تريسترام (— رواية «حياة  
تريسترام شاندې وآراؤه» [208، 228،  
234 246-247، 265].

شارل (— بوفاري، شارل).

شارلوس، السيد پالاميد ده كيرمانت،  
البارون ده (CHARLUS, Monsieur Palamède)  
(de Gurmantès, baron de)  
[62، 67، 73، 77، 80، 83، 96، (95هـ)، 97،  
(88هـ)، 98 (89هـ)، 120، 134، 161،  
172 (61هـ)، 196-197، 205، 208، 212،  
213، 215-216، 261، 266، 274 (60هـ)].

تَحْطِطُهَا ؛ ومن منظور روسو، الذي أعطى  
الكتاب سمعته الأدبية، كانت حياة روبنسون  
«أسعد مقالة في التربية الطبيعية»، ولم يكن  
يريد أخرى تصلح قاعدة لتعليم إميل  
وتكوينه ؛ أما نحن، المكثّلين بالحياة الحديثة  
والذين «نزعّت عنهم النسيج المحي»، تبلو  
الجزيرة الحالية وسيلة لاستعادة حياة طليقة  
وتامة. وهكذا يمكن استخدام روبنسون  
لصالح أنظمة وقرون، ويمكن أن نحلم به أو  
نفكر فيه، وهذا يبرهن على حيويته  
الأسطورية العجيبة، غير أن «هذا» ينمو  
بجانها ويظل مرتبطاً بها. وإذا ساءلنا وجه  
رجل وأناه، لا نكتشف فيهما مع ذلك إلا  
قوة مبهمة، يمكن أن نسميها قوة  
«روبينسون»، ولكنها تمثل فقط أحد ثوابت  
الإنسانية : «الصبر الكئود في الفقر المدقع  
والعمل الدؤوب والعزم الجموح ضمن أكثر  
الشروط تنبیطاً للهمة» (ديفوس)؛ من هنا  
القيمة الأدبية والحضور السرمدي  
لروبينسون الذي يمكن كل واحد أن يقتبس  
دائماً من مثاله.

يضاف إلى هذا أن روبنسون هو  
الإنسان وحده، بالرغم من أنه انضم متأخراً  
إلى جمعية فوندرودي. كان منعزلاً في جزيرة  
خالية، ولا يكفيه الاستمرار في الحياة بكيفية  
مادية، بل يتعمّن عليه أيضاً إبعاد دوائر العزلة  
وجنونها. وقد كتب مالرو أن ثلاثة كتب،  
فقط، قاومت السجن : «ضون  
كيخوطيه»\* و«روبينسون كروزوي»\*  
و«الأبله». ذلك أن كل واحد منها يعطي  
درساً في مقاومة العزلة. فما توصل إليه  
ضون كيهخوطه\* بالخيال والحب، توصل إليه

معارضة الأخوين كُونكور أنها قد تكون «أطلقت رصاصة على الأرشيديوق رودولف من مكان قريب» ؛ وتكشف الأميرة، التي تخلف لدى الأخوين كُونكور الانطباع بـ«ذكاء أرقى كل الرقي»، تكشف لمؤلف رواية «فوستان» «بأنه يحظى في كَاليسيا وفي شمال بولونيا بأسره بوضع استثنائي تماماً». وبالرغم من تقدير الأخوين كُونكور، فإن السارد يبدو منكراً لسحرها فيختلف معها. ويظهرها لنا «وقد رُدّها» الدكتور كوطار\* بعنف في قطار «لا غاسبولينغ» الصغير، بيت آل فيردوران الريفى. وعندما نعلم بوفاتها، خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران، ندهش لكون ربة البيت لا تحزن لذلك، لأنها لا تستطيع أن تتظاهر بما لا تحس به. أما السيد فيردوران، فقد استهجن دائماً التردد عليها، لأنها كانت سيفة السمعة. وهكذا نعلم ما هي الإخفاقات التي كانت تقوم عليها مناهضة الأميرة للتنفج وإخلاصها لآل فيردوران. - م.

ت -

تأثير (TAILLEFER) [227].

تاك (TAQUIN) [136، 161].

تورفيل، السيدة ده (TOURVEL, Madame) de [268، 271 (هـ-15)].

تيودور (THÉODORE) [67].

شارلوس\* - فيردوران\* (CHARLUS-VERDURIN) [63، 106].

شاتلرو، الدوق ده (CHATELLERAULT, le Duc de) [116].

الشهرة (إلهة) [71، 154].

شهرزاد [235، 245، 254، 258-259].

شوصكغو، السيدة ده (CHAUSSEGROS, Madame de) [90].

شموكه (SCHMUCKE) [195].

شرباطوف، الأميرة (SHERBATOFF, princesse) [67، 196]. شخصية في رواية «مخاطاً عن الزمن الضائع»\* (1913-1927)، لمارسيل بروس\*. لقد أخطأ السارد\* مدةً طويلة حول هويتها قبل أن يعرفها ؛ وذات يوم يتعرف أخيراً المرأة الحامل السوقية التي كان قد رآها قبل عشية ؛ ومع ذلك كانت جميلة جداً ومدللة جداً بين الناس. وهي الآن الشخصية «الوفية» في «العشيرة الصغيرة» لآل فيردوران ؛ إنها الصديقة الكبيرة لربة البيت، التي تصحبها إلى المسرح ؛ وهي تبدو متحفظة مرة، وودودة مرة أخرى ؛ وتؤمن بحساسية السيدة فيردوران\* الكبيرة وتوصي السارد بألا يتحدث أمامها عن وفاة البياني ديشامبر، خشية أن يهيج أحزانها. ونعلم من

تيرامين (THERAMÈNE) [45].

تيرسيون (TERPSION) [248].

تسايتلوم (ZEITBLUM) [256، 277 (هـ96)].

تشين (TCHEN) [222 (هـ36)].

ث -

ثيودوروس [248].

ثييتوس (Θεαιτος) [248]. شخصية في محاورتين لأفلاطون: «المفسطائي أو حول الكائن» (353-352 ق.م) و«ثييتوس أو في العلم». وفي المحاورتين معاً يتم تقديمه بصفته شاباً لافتاً للنظر بدهنه ومزاجه. إنه بطل محاوره ثييتوس. وتلتحق هذه المحاوره بحديث في ميکار، بين تيرسيون وأوقليدس، الذي التقاه مبداء ثييتوس، مريضاً ومجروحاً جرحاً مُميتاً، والذي يتم نقله فوق نقالة من مخيم كورينث إلى أثينا. يرى تيرسيون لفقدان هذا العالم الكبير، ويعلم أوقليدس أنه أكد نبوءة سقراط الذي تؤسّم له مستقبلاً باهراً. وأخذ يقرأ حواراً كان قد دَوَّه، ودَارَ قبل موت سقراط بقليل بين هذا الفيلسوف و«ثييتوس» الذي لم يكن وقتها قد تجاوز تماماً طور الطفولة. كان لثييتوس مثل سقراط، أنف أفطس وعينان جاحظتان. غير أن إجابات الطفل الصريحة اليقظة ودكائه المبكر، ينسيان سقراط دَمَامَتِهِ. وقد كتب

سقراط: «يا له من تحوّل! روحك جميلة لدرجة أنك تصير جميلاً في عيني». وأثناء المقابلة التي تدور حول نظرية المعرفة، يوح ثييتوس لسقراط بأنه كان على رأي بروتاغوراس («الإنسان مقياس كل الأشياء») وبأنه جعله يغير رأيه. كان في البدء خجولاً متردداً، ثم تشجّع: إذ كان سقراط يداريه ولا يماحكه على إجاباته، وذلك بهدف طمأنته. وفيما بعد، شجّعه سقراط، وأخذ نصيباً فاعلاً في المحاوره. وذلك لأن سقراط أعلن له في النهاية أنه عمل فقط على توليده الحقيقة التي يحملها في ذاته. والطفل المُعجّب بهذا التدريب الأولي على المنهج السقراطي، يُجيب بامتنان: «لقد قلت بمعونتك أشياء أكثر ممّا لَدَيَّ في نفسي». ويقدم ثييتوس بصفته نمطاً جذاباً من المراهقين، له ذهن طَلَعَة ثاقب يَقط، محتدّم في متابعة الحقيقة ويمتلك ذاكرة قوية ومزاجاً معتدلاً وطبعاً حازماً وواقفاً، وهو متواضع وشجاع. هذا، فضلاً عن أن القليل الذي نعرفه عن الشخصية الواقعية يتأكّد من محاوره أفلاطون. فمادام عمره خمسة عشر سنة تقريباً قبل وفاة سقراط، فمن المحتمل أن يكون قد وُلِدَ حوالي 414، وأن يكون قد توفي حوالي الخامسة والأربعين من عمره. والمعرفة التي تُجَرِّحُ فيها لن تكون إلا معركة 369-368 ق.م. ونعرف أيضاً من خلال محاوره ثييتوس أنه كان ابن أوفرونوس ده سونيون، وهو رجل متميز وغني وتلميذ للرياضي ثيودور ده سيپين. - أ. ثييتوس (THEITIS) [244].

خ -

الحال (— أدولف، الحال).

الخوري (EL CURA) [242]. من الشخصيات الثانوية في رواية «ضون كيخوطه»\* (1605-1615)؛ ويمثل الخوري حالة ذهنية أكثر منه حالة نفسية. وقد قال عنه ثريانتيس بلهجة نصف جدية ونصف مازحة إنه «رَجُلٌ عالِمٌ دكتور في سيكوپنثا». وهو بذلك يجسّد مذهباً وحساً سليماً كلياً، ذينك المذهب والحس اللذين يمكنانه من التعالي كثيراً عن المشاجرات التي تمزق الشخصيات الأخرى. لكن إذا أفلت الخوري من تهكم ثريانتيس، فذلك أولاً وقبل كل شيء لأن حسّه النقدي وسلامة حكمه، في رد فعله على الحماقات المتضمنة في كتب الفروسية، هما تعبير عن تفكير المؤلف. فـ«الخوري» يصدر عن فرز لمصنّفات خزانة ضون كيخوطه\* وعن الحريق الذي يتأتى منه. وخلال هذا الجرد يتكشف الخوري، وأوسطو بين يديه، مدافعاً عن الجماليات الكلاسية والأخلاقيات التي صاغها مَجْمَعُ ده لُوث الديني. ثم إن ثريانتيس نفسه هو الذي سيُعبر، على لسان الخوري، عن رأيه في الأدب. غير أن بعض هذه الأحكام خاصة بالشخصية : ذلك ما يحدث عندما ستفلت من المحرقة كتب فروسية، مثل كتاب «أماديس» وكتاب «تيران الأبيض»، لأن الفرسان في هذين الكتابين «يأكلون وينامون في أسرّتهم»، الأمر الذي يعي في نظر ألقس طريقة لاستحسان المصنّفات التي يكون فيها الخيال

المُتَّح متصالحاً مع الواقع والتاريخ. لكن قيمة الخوري البشرية تتجلى خصوصاً في عمله ممرّضاً. هكذا لا يتردد الخوري، لإثابة ضون كيخوطه إلى رشده، في أن يتبعه في كل مكان، ويخلق قصصاً خارقة إن اقتضى الحال ذلك ويلجأ، متى كان ذلك ضرورياً، إلى الدعاية حتى يبلغ هدفه. وكل مبادراته يستلهمها من الحسّ السليم والحجة. فهو يُعنى أكبر العناية بالجسم المتألم بروح صديقه، حتى يمثل أمام ألبارتي محرراً من خوارق الفروسية. لذلك يشهد هذا الخوري، الذي هو خوري قرية لا يريد ثريانتيس أن يذكر اسمها، أجمل يوم في حياته عندما يتخلّى ضون كيخوطه عن كونه ضون كيخوطه ليصير من جديد أُلونصو كيخانو، «الطيب». وإذا حدث له أن أنصرف عن أحاديث الفارس وحماقاته، فإنه بقي فيه كاهن دائم الاهتمام بتهدئة صديقه. وعند موت ضون كيخوطه - بل ضون أُلونصو كيخانو على الأصح -، فإن الخوري هو الذي يحصل من الموتى على الشهادة الشرعية بأنه توفي وفاة طبيعية. وهذه الطريقة، لن يتجرأ أحد على الإقناع بأن ضون كيخوطه ده لا ماتتسا لا يزال حياً يرزق، أو يبتعثه رغبة في قصص مفاخره مرة أخرى. - م.

خوري كومبري (CURE DE COMBRAY، le [171 هـ-47]).

خروسيس (CHRYSES) [48-49، 178، 184-185].



## فهرس

7	بين يدي الكتاب .....
23	تصدير .....

### خطاب الحكاية

33	توطئة .....
37	مدخل .....
45	I. الترتيب .....

زمن الحكاية، 45. - المفارقات الزمنية، 47. - المدى والسعة، 58. -  
الاسترجاعات، 60. - الاستباقات، 76. - في اتجاه اللاتوقية، 86. -  
الهوامش، 93.

101	II. المدة .....
	اللاتواقات، 101. - المجهل، 109. - الوقفة، 112. - الحذف، 117. - المشهد، 119. - الهوامش، 123.

129	III. التواتر .....
	التفرد/التردي، 129. - التحديد، والتخصيص، والاستغراق، 141. - الترؤن الداخلي والترؤن الخارجي، 153. - التناوب والانتقالات، 155. - اللعب مع الزمن وبه، 165. - الهوامش، 169.

177	IV. الصيغة .....
	صيف الحكاية، 177. - المسافة، 178. - حكاية الأحداث، 180. - حكاية الأقوال، 183. - المنظور، 197. - التبغرات، 201. - التغيريات، 205. - التعددية الصيفية، 208. - الهوامش، 219.













اتجاههم مستوعباً مختلف مستجدات التحليلات اللسانية. - سعيد يقطين، أستاذ الرواية في جامعة محمد الخامس بالرباط (المغرب).

كتاب «خطاب الحكاية» لجيرار جنيت لا يقدم ثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظّمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسياً للدارسي المتخيل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتبهون أيضاً إلى وجود طرائق متخيلية سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تحييص استنتاجاتها. وسيتبين كل قارئ لجنيت أنه صار محلاً للمتخيل أكثر حذره ذهن ودقة ملاحظة من ذي قبل... غير أنه أيضاً عمل أهمّ لأولئك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سُمّي بالـ«سبانية». - جوناثان كالر، أستاذ الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كورنيل (الولايات المتحدة الأمريكية).



## خطاب الحكاية

(بحث في المنهج)

تأليف : جيرار جنيت.

ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي  
وعبد الجليل الأزدي.

تصدير : جوناثان كالر.

خطاب الحكاية بحث في المنهج «مطبّق» على رواية «بحشاً عن الزمن الضائع» لساموئيل بروسست. وهو خطاب يحاول أن تكون ثنائيته نموذجية : «ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً ؛ ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصيّ أجد الكونيّ، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلّها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزّق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفرّ منهما - واللّتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام ؛ غير أنها مفارقة معززة دوماً - كما لو كانت ممغنطة - بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلّة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي - وخلافاً للرأي السائد - أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض». - جيرار جنيت.

مع كتاب «خطاب الحكاية» لجيرار جنيت، يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي الشكلايون الروس



\*97756832080\*